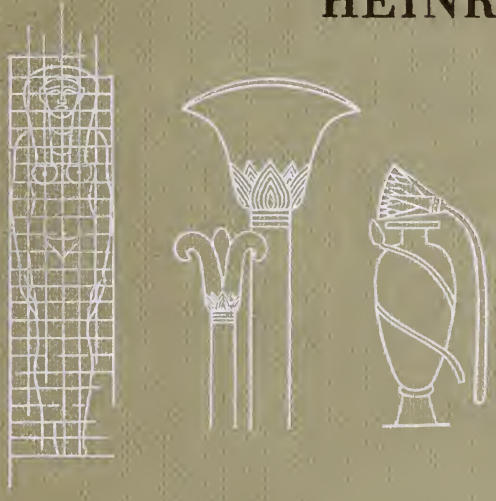
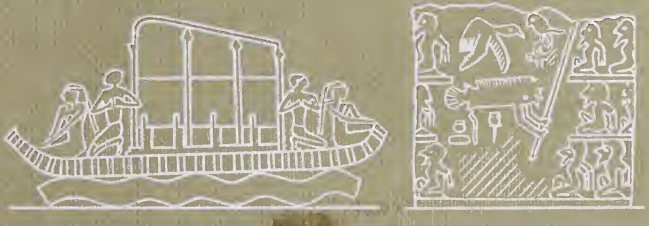
HEINRICH SCHÄFER



VON ÄGYPTISCHER KUNST



THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/vongyptischerkuns00schf

Holzrelief Hesires. AR.

HEINRICH SCHÄFER† · VON ÄGYPTISCHER KUNST

709.62
Sc14v
BY

Heinrich Schäfer †

Von ägyptischer Kunst

Eine Grundlage

4. verbesserte Auflage
herausgegeben und mit einem Nachwort versehen
von

Emma Brunner-Traut

1963
OTTO HARRASSOWITZ · WIESBADEN

Erste bis dritte Auflage
Leipzig
J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung
1918. 1922. 1930.

Alle Rechte vorbehalten
© Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1963
Photographische und photomechanische Wiedergaben
nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
Gesamtherstellung: Universitätsdruckerei H. Stürtz AG, Würzburg
Printed in Germany

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

MEINER FRAU

A.

„Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren vorgestellt, was ein Mensch ist, nicht wie er uns erscheint, dessen Umkreis, nicht dessen Ansicht."

Winckelmann,
Gesch. d. Kunst:
„Von dem Ursprung der Kunst"
(auf Grund von Platon?).

B.

„Von der Höhe, auf welche sich in neueren Zeiten die Malerei geschwungen hat, wieder zurück auf ihre ersten Anfänge zu sehen, sich die schätzbaren Eigenschaften der Stifter dieser Kunst zu vergegenwärtigen und die Meister solcher Werke zu verehren, denen gewisse Darstellungsmittel unbekannt waren, welche doch unseren Schülern schon geläufig sind, dazu gehört schon ein fester Vorsatz, eine ruhige Entäußerung und eine Einsicht in den hohen Wert desjenigen Stils, den man mit Recht den wesentlichen genannt hat, weil es ihm mehr um das Wesen der Gegenstände als um ihre Erscheinung zu tun ist."

Goethe,
Polygnots Gemälde
(auf Grund von A?).

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Vorliegendes Buch war Heinrich Schäfers liebstes Kind. Während seiner Umsiedlung 1946 aus Steglitz nach Hess. Lichtenau galt seine einzige Sorge, wie mir Frau Schäfer schrieb, dem Manuskript der 4. Auflage. Alle übrigen Schützlinge, auch den von ihm gern bearbeiteten „Atlas", hat er aus seiner Betreuung entlassen zugunsten dieses nachgeborenen Werkes, über dem er denn auch in Hess. Lichtenau bis zu seinem Lebensende (1957) jeden freien Augenblick gesessen hat. Entgegen dem Rat seiner Freunde, das Buch noch selbst auf den Weg zu schicken, schloß er es nicht ab, „weil da noch ein Punkt war, den er klarstellen mußte". So langte das Manuskript gemäß dem Wunsche des Verfassers 1959 bei mir an.

Unter dem Blick des Herausgebers enthüllten sich die noch ungeklärten Punkte, wenn auch andersartig, in solcher Zahl, daß sie sich zu Flächen verdichteten bis zum Umfang einer Landkarte. Ein Korb voll Konfetti wäre kaum mühsamer in die ursprünglichen Papierbogen umzuwandeln gewesen als dieser Nachlaß in ein Buch. Denn der Text war bar jeder Anmerkung — der Seiten- wie der Endanmerkungen — und ohne Abbildungshinweise. Die diesbezüglichen Wünsche des Autors waren lediglich einer Sammlung von Briefumschlägen und Papiertüten zu entnehmen, ihre unterschiedlichen Richtungen oder doch Fassungen, wie sie sich im Laufe der gut zweieinhalb Jahrzehnte ihrer Entstehung ergaben, nur durch Analysen des Schreibmaterials zu datieren. Der Herausgeber, der gehofft hatte, die wissenschaftstechnischen und -organisatorischen Arbeiten delegieren zu können, sah sich in Anbetracht dieser Verfilzung, die mehrere Konkordanzsysteme notwendig machte, enttäuscht und hat nur durchgehalten in der Meinung, daß Werk und Leser zueinander begehrten. Er glaubt aber sagen zu dürfen, daß es möglich gewesen ist, der Hinterlassenschaft den Willen Heinrich Schäfers eindeutig abzuringen. Wo sich keinerlei Hilfen fanden, habe ich auf die 3. Auflage zurückgegriffen; für den Text selbst war das notwendig nur am Ende des VIII. Hauptstückes. Für die Abbildungshinweise fand sich als Unterlage dagegen nur die 3. Auflage, die neuen Beispiele waren auf Grund der Erwähnung im Text selbst zu finden; Änderungswünsche für den Maßstab der Bilder oder die Zeichentechnik waren in zwei verschiedenen Exemplaren der 3. Auflage notiert.

Nicht voll berücksichtigt ist der Eigenwille des Autors in der Handhabung von Orthographie und Satzzeichen, denn die gewaltsamen und ausgetüftelten Abweichungen von der Regel waren inkonsequent und irritierend. Aus satztechnischen Gründen sind die Abbildungshinweise durchgezählt und nicht, wie der Verfasser es gewünscht hatte, nach der Seite ihres Vorkommens beziffert; aus

gleichen Gründen unterblieb die Zeilenzählung. Dagegen ist die Zitierweise Schäfers beibehalten, obwohl sie nicht der heute üblichen entspricht, an vielen Stellen aber durch die Seitenangabe ergänzt. Der Druck in Antiqua erfolgte im Einverständnis H. Schäfers mit Rücksicht auf ausländische Leser.

Die Vorlagen zu den — nach des Verfassers Wunsch zeitlich geordneten — Tafeln wurden neu beschafft, die zu den Abbildungen großenteils neu gezeichnet, und zwar durch die geschickte Hand der stilsicheren Graphikerin Frau Johanna Dittmar. Der Zusammenarbeit mit ihr gedenke ich mit besonderem Vergnügen und Dank. Die übrigen Abbildungen sind nicht auf den Stand der neuesten Quellen gebracht, da der Verfasser schon in früheren Auflagen darauf verzichtet hatte; denn etwaige Abweichungen waren für seine Fragestellung entweder belanglos oder dienten ihm als unbewußte Fehlleistung gelegentlich sogar zur Beweisführung. Entsprechend darf ihm zugestanden werden, daß inzwischen erschienenes Material zwar seine Darlegung bereichert, jedoch weder die Einzelergebnisse modifiziert noch gar die Grundthesen berührt hätte.

Seine Regeln zu demonstrieren und aufzufächern hat Schäfer im III. Teil von Wreszinkis Atlas zur altäg. Kulturgeschichte ausführlich die Gelegenheit ergriffen, doch verzichtete er im vorliegenden Werk bewußt, darauf hinzuweisen. Was aber der Autor nicht tat, stand dem Herausgeber nicht zu.

Mit kritischen Stimmen zu den Ansichten seines Werkes hat sich Schäfer in seinen Spätjahren noch zweimal auseinandergesetzt: in „Leben, Ewigkeit…“ und „Hilfen“ (s. Anm. 2). Indes ist die 4. Auflage selbst von Polemiken weitgehend entlastet, und so meinte auch ich, im Stile des Buches zu bleiben, wenn ich auf diese Arbeiten nur gelegentlich hingewiesen habe. Wer sich ernsthaft mit dem Gegenstand beschäftigt, wird beide Abhandlungen ohnedies ganz lesen müssen.

Waren diese Entscheidungen nahezu selbstverständlich und wiegen sie leicht, so habe ich mich nur ungern dazu entschlossen, die seit dem Kriegsbeginn, vor allem im Ausland erschienenen Werke, die sich mit denselben Fragen wie Schäfer beschäftigen, gleich ihm außer Betracht zu lassen (etwa S. Donadoni, Heinrich Schäfer e l'arte egiziana in: La critica d'arte, Bd. 20, Florenz 1942, S. 59—75, zu dem Schäfer notiert: „Ich bedaure sehr, mit diesem Kollegen nicht sprechen zu können. Mit so einem Mann lohnte eine Auseinandersetzung.“ W. van Os, Die ägyptische Zeichenkunst in: Jaarbericht ex Oriente lux, B. II, Leiden 1943: W. St. Smith, A History of Sculpture and Painting in the Old Kingdom, 1. Aufl. 1946, 2. Aufl. 1949; H. A. Grœnewegen-Frankfort, Arrest and Movement, London 1951 sowie manche andere Aufsätze verschiedener Autoren. Die Arbeiten H. Senks fand er indiskutabel, während er sich mit dem nach seinem Tode erschienenen Werke von W. Wolf, Die Kunst Ägyptens (s. Literaturverzeichnis) und seinen vorbereitenden Einzelabhandlungen (Die Stellung der ägyptischen Kunst zur antiken und abendländischen und Das Problem des Künstlers in der ägyptischen Kunst) gewiß freudig auseinandergesetzt hätte. Doch auch hier stand Schäfer, mit dem ich über diese Lücke gesprochen habe, auf dem Standpunkt, den man mit Goethes Maxime bezeichnen könnte: „Wenn man älter wird, muß man mit Bewußtsein auf einer gewissen Stufe stehen bleiben.“

So darf ich hoffen, das gründlich umgearbeitete, vermehrte und vertiefte Werk zu entlassen, so gut es nach des Meisters Aufzeichnung irgend möglich war, und nach ehrlichem Bemühen, seinen Willen getreu zu erfüllen. Daß er selbst darüber hinaus gekommen wäre, unterliegt keinem Zweifel. Doch da alles, was wir ernsthaft unternehmen, ein Unendliches ist, darf es nicht nur, muß es irgendwann beendet werden, wenn es wirken soll, selbst wenn zusätzliche Belege es hätten erweitern können. Doch „nicht die Summe der Erfahrungen macht das Alter weise, sondern deren Verdichtung, d. h. innere Verarbeitung und besonnenes Gestalten“ (Spranger).

Zu danken habe ich für Hilfen bei der Korrektur herzlich den Herren cand. phil. H. Blersch und Referendar E. Kissling, insbesondere aber dem Verlag für seinen unentwegten Einsatz für das Werk und die hocherfreuliche Zusammenarbeit. Schließlich gelte mein Dank der Deutschen Forschungsgemeinschaft, deren Sach- und Druckbeihilfe das Erscheinen des Buches ermöglichte. Daß es zu einem solch niedrigen Preise auf den Büchermarkt kommt, ist einem Opfer von Frau Schäfer zu verdanken. Sie brachte es ihrem Gemahl und brachte es uns, die wir seit langem auf das unentbehrliche Werk ungeduldig warten.

Tübingen, Dezember 1961

Emma Brunner-Traut

VORWORT

Diese Arbeit ist, mir seinerzeit noch unbewußt, angeregt worden durch das sechste Kapitel von Adolf Ermans „Ägypten und ägyptisches Leben". Jüngere Ägyptenforscher können sich kaum mehr vorstellen, wie das 1885 erschienene, Seite für Seite neue Gaben schenkende Buch damals auf uns gewirkt hat, mit seiner auf der zeitlichen Ordnung der Lepsiusschen „Denkmäler" ruhenden klaren Scheidung der Zeiten auch in der Kulturgeschichte, und mit der lebensfrischen Darstellung ihres Inhaltes. Mein Lehrer hat mir auf einer unserer vielen Wanderungen erzählt, ihn hätten Gustav Freitags „Bilder aus der Deutschen Vergangenheit" zu eigenen Bildern aus dem altägyptischen Leben gelockt.

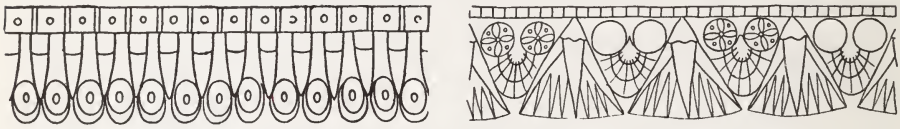


Abb. 1 und 2. Kränze aus Blütenblättern und ganzen Blüten. NR.

Zu Beginn der neunziger Jahre versuchte ich zum ersten Male genauer zu erfassen, worin sich die so fremde Naturwiedergabe des ägyptischen Flachbildes denn eigentlich von der unsrigen unterscheidet[1]: Keck begann ich damit, Ringergruppen aus Benihasan auf dem Turnplatz in unsere damals noch rein perspektivische Weise umzusetzen.

Bis heute habe ich alles, was mir in Wissenschaft und Leben begegnet ist, auch auf diese Frage bezogen. Ich habe dadurch sehen gelernt, und das Buch ist, zwar nicht aus fortwährendem Daran-Arbeiten, aber doch aus beständigem Daran-Denken erwachsen[2].

Zu seiner ersten Wende ist das Jahr 1905 geworden, wo ich an A. Ermans Deutung des Menschenbildes zu zweifeln begann. Einige Jahre stand ich auch dann noch im Banne fremder Meinungen. Als jedoch eines Tages die babylonische Geschichte von Etanas Himmelsflug in mir lebendig wurde, bin ich frei geworden. Aber die entscheidende Richtung haben die Gedanken erst noch später gewonnen mit dem glücklichen Einfalle, die ägyptische Darstellungsweise nicht mehr verneinend, sondern bejahend zu kennzeichnen[1]). Von da ab habe ich den rechten Weg Schritt für Schritt sicherer vor mir gesehen.

[Ziffern mit) ([1])) beziehen sich auf die Hinweise unter der Seite, einfache Ziffern ([1]), durchlaufend gezählt, auf die Anmerkungen S. 368 ff.].

[1]) S. 99.

Dazu kam, daß durch das Leben mit meinen Kindern die Lust an der Beschäftigung mit Zeichnungen von Kindern und Naturvölkern neu belebt wurde.

Als ich zum hundertfünfzigsten Geburtstage von Richard Lepsius einen vorbereiteten Aufsatz „Scheinbild oder Wirklichkeitsbild?, eine Grundfrage für die Geschichte der ägyptischen Zeichenkunst", an unsere ägyptische Zeitschrift 1911 eingeschickt hatte, schrieb mir der damalige Inhaber des J. C. Hinrichsschen Verlages, Adolf Rost, er habe die Arbeit mit Teilnahme gelesen und hoffe, es werde daraus ein Buch, das er gern übernehmen würde.

Den Fachgenossen lag noch Ende 1918, wo dann das Buch erschien, das meiste innerlich so fern, daß ich mich selten mit ihnen hatte ernsthaft auseinandersetzen können[3]. Umwege wären mir vielleicht erspart geblieben, wenn ich anderswo Rat gesucht hätte. Aber Umwege haben mich in Arbeiten wie auf Wanderungen nie gereut.

Die erste Auflage war schnell vergriffen. Dies und zahlreiche Besprechungen zeigten, daß man so etwas gern aufnahm. Die zweite, durchgesehene und vermehrte Ausgabe konnte schon 1922 erscheinen.

Freunden meiner Arbeit am ägyptischen Altertum — ich gedenke besonders des treuen Bruno Güterbock — und dem Verlage verdanke ich es, daß ich 1930 die Früchte der seitdem verflossenen acht Jahre in einer dritten Auflage bieten konnte. In der Zwischenzeit hatte ich den Inhalt immer wieder mit den alten und neuen Tatsachen verglichen, die Form durchdacht und durchfühlt, vielfach mit festem Griff umgestaltet: es waren die ersten Schichten eines erweiterten Neubaus über die alten Grundmauern gebreitet.

Die Hauptzutat war das Kapitel über die Grundlagen des Rundbildes, die ich erst nach der zweiten Auflage verstanden habe. Daraus ergab sich, daß nun der Untertitel „besonders der Zeichenkunst" fallen durfte, der die Arbeit auf das Flachbild beschränkte. Vor der Erforschung des Rundbildes ist aber das peinigende Gefühl nicht gewichen, daß zwischen uns und der ägyptischen Kunst ein Wichtigstes noch nicht im reinen sei. Ungewollt und erst dem Rückblicke selbstverständlich, hat sich dann die gleiche Antwort eingestellt und bewährt wie für das Flachbild. Das durfte mit ein Zeichen sein, daß der zum Ziele leitende Faden erfaßt war.

Als der stets gütig sorgende Verlag 1944, in seiner schlimmsten Not, überraschend Aussicht auf den Druck einer vierten Auflage bot, konnte ich leider keine fertige Handschrift liefern. Die Hoffnung war damit vorläufig zerschlagen. Ich habe aber die Besserung fortgesetzt, damit, wenn einmal diese Auflage gewünscht werden sollte, sie in der neuen Gestalt erscheinen könne. Wird sie nicht möglich, so habe ich doch, um weiter bei dem Worte A. Stifters zu bleiben, „die Genugtuung für mich gehabt, Dingen, die mir zu unreif schienen, in meinem Glauben eine reifere Gestaltung gegeben zu haben".

In den Jahrzehnten seit dem ersten Erscheinen haben mir viele jetzt verstorbene oder noch lebende Fachgenossen und Laien mündlich wie in Druck oder Schrift gesagt, was ihnen aufgestoßen ist. Alle, die dadurch geholfen haben, das

Feld von Steinen zu säubern, dürfen gewiß sein, daß jede Mitteilung stets dankbar begrüßt und sorgfältig erwogen worden ist.

Ich betrachte es als ein Glück, daß das Kriegsschicksal einen Adolf Rusch an denselben Ort geführt hat wie mich, so daß ich nun ihn zur Seite gehabt habe bis dahin, wo ich in dieser jetzt über sechzigjährigen Arbeit einen ersten inneren Abschluß erreicht zu haben glauben durfte.

Die *Abbildungen* haben nicht zuerst die Aufgabe, von der Schönheit ägyptischer Kunstwerke zu künden. Sie sollen vor allem Beispiele für Naturwiedergaben sein, die uns seltsam scheinen. Den Zweck der meisten glaube ich zu erreichen durch Strichzeichnungen, die nüchtern an das heranführen, worauf es mir ankommt. Mit Bildern habe ich nicht gespart, ja, der Wunsch lag oft nahe, noch mehr zu geben, damit der Leser sehe, daß, was ich schreibe, nicht in Worten kramt, sondern aus lebendigster Anschauung gewonnen ist.

Ich setze kein Fachwissen voraus und rede keine Sprache, die nur Eingeweihte verstehen. Ich schreibe ebensowenig für Überhirnte und Überseelte wie nur für Gelehrte, sondern für jeden, der Deutsch versteht, und habe mich nicht im mindesten gefördert gefühlt, als ich einst über die bildgeschmückte ägyptische Architektur las: „Wir spüren den Schrei, der zur hieratischen Geste dieser Steinkörper erstarrte". Wer so etwas sucht, der mag mein Buch gleich beiseite legen.

Wie ich es halten will, hat ein Besprecher der ersten Auflage empfunden: Das Denkbare sagen, aber zugleich unmerklich auch das nur Fühlbare dem Leser einflößen. Allerdings muß ich darauf rechnen, daß sich der Leser mit mir ernst um das bemühe, was wir beide uns hier vornehmen; denn wir haben mit etwas zu tun, dessen Schwierigkeit auch durch die schlichteste Sprache nicht ganz behoben werden kann.

Ich bin vor allem darauf bedacht, als notwendige Grundlage für weitere Forschung die sicht- und tastbaren Züge der ägyptischen Kunst zu klären.

Nach einer Zeit, wo ich sogar für die Religion feststellen mußte, daß es an Erforschung der Tiefen zu fehlen beginne, hat dort ein Umschwung ins Gegenteil eingesetzt und auch in die Kunstforschung übergegriffen. Solcher Überschwang läßt mich an Gottfried Hermanns Mahnung erinnern: est quaedam et nesciendi ars et scientia.

So fest ich mich hier auf dem Boden des Ägyptischen halte, glaube ich doch auch der allgemeinen Erforschung der bildenden Kunst zu dienen. *Ich stelle die ägyptische mit vielen anderen Künsten als „vorgriechisch" zusammen. Dazu sei schon hier gesagt, daß ich dieses Wort nur in bestimmtem Sinne zeitlich brauche*[4]*: Es soll jede Kunst bezeichnen, die noch nicht getroffen ist, durch die von etwa um 500 v. Chr. von Griechenland ausgegangene Wendung von einer auf geraden „Ansichten" fußenden Darstellweise zu einer, die mit perspektivehaltigen Schrägsichten und Verkürzungen rechnet.* In diesem Sinne gibt es, wie sich zeigen wird, natürliche „vorgriechische" Darstellung nicht nur im älteren Griechenland, sondern auch heute noch überall auf der Welt, selbst mitten unter uns.

Die Bezeichnung wird nicht jeden sogleich befriedigen, aber die Versuche, sie durch andere zu ersetzen, werden es noch weniger. So dürfte man etwa „vorperspektivisch“ nur für Altgriechenland verwenden. Sonst verführt man zu der irrigen Meinung, daß jedes Volk von selbst zur echten Perspektive hätte finden können.

Der Begriff „vorgriechisch“ braucht nicht auf die Kunst beschränkt zu bleiben.

Wer die ägyptische Naturwiedergabe erforscht, sollte sich offenen Blick bewahren räumlich über die Erde und zeitlich durch die Geschichte, ein Wunsch, dem bei mir die langjährige Tätigkeit in den stets als lebendige Einheit aufgefaßten Berliner Museen reiche Nahrung geboten hat.

Denn die Einordnung in die Reihe der anderen „vorgriechischen“ Künste läßt erwarten, daß manches in Ägypten Vorhandene sich draußen wiederfinde und von dorther Aufklärung erhalte, umgekehrt aber die ägyptische Art in ihrer Klarheit und Fülle oft zur Erkenntnis auch auf anderen Gebieten leite. Ja, ich glaube, niemand kann sich mit irgendeiner Kunst wirklich beschäftigen, ohne über diese Dinge nachgedacht zu haben. Wenigstens der Unterschied zwischen „vorgriechischer“ und „griechischer“ Naturwiedergabe sollte überall, wo man über Kunst unterrichtet, in den Hauptzügen vorgetragen werden.

Auf dieser Grundlage lassen sich viele neue Untersuchungen durchführen, bis dann ein anderer wieder alles zu einem neuen Gesamtbilde zusammenschließt. Daß aber ein Buch wie dieses im Grunde nie ganz fertig werden kann, weiß niemand besser als ich.

Hessisch-Lichtenau bei Kassel 1956

Heinrich Schäfer

EINIGE ABKÜRZUNGEN

Ägypten[2]:	(A. Erman — H. Ranke,) Ägypten (u. äg. Leben).
Atlas:	(W. Wreszinski,) Atlas (z. altäg. Kulturgesch.).
Bilder:	(Kunstgesch. i.) Bilder (n. H. Schäfer, Äg. Kunst).
v. Bissings Handbuch:	(Äg. Kunstgeschichte v. d. ältesten Zeiten bis auf die Eroberung durch d. Araber (unvollendet).
L. Curtius:	(Die antike Kunst. I. Ägypten und Vorderasien)
R. Hamann:	(Ägyptische Kunst).
Inselk.:	(G. Steindorff,) Insel (Verlag, Die) Kunst (d. Äg.).
Kleinplst.:	(H. Fechheimer,) Kleinplast (ik d. Äg.).
C. Lange, Kunst:	(Bildnis Kunst und Landschaft).
Plast.:	(H. Fechheimer,) (Die) Plast (ik d. Äg.).
Propyl.:	(Propyläenkungstgesch.).
Scharff, Kunst:	(Ägypten in: Handbuch d. Archäol. I, Textband: Die Denkmäler).
Smith, Art:	(W. St.) Smith, (The) Art (and Architecture of Ancient Egypt).
Wolf, Kunst:	(W.) Wolf, (Die) Kunst (Ägyptens).
Vz.:	Vorzeit (S. die Zeittafel auf S. 366 f.).
AR.:	Altes Reich (Dyn. 1—6).
Fz.:	Frühzeit (Dyn. 1—2).
Pyr.:	Pyramidenzeit (Dyn. 3—6).
1. Wirre:	Erste Wirrzeit (Dyn. 7—10).
MR.:	Mittleres Reich (Dyn. 11—13).
2. Wirre:	Zweite Wirrzeit (Hyksos, Dyn. 13—14).
NR.:	Neues Reich (Dyn. 18—20).
3. Wirre:	Dritte Wirrzeit (Dyn. 21).
Lib.:	Libyerzeit (Dyn. 22—24).
Spz.:	Spätzeit (Dyn. 25—30).
Äthiop.:	Äthiopenzeit (Dyn. 25).
Griech.-röm.:	Griechisch-römische Zeit.

INHALT

Tafel 1. Bildnis Hesires (Vergrößerter Ausschnitt aus Taf. 11)

Vorwort des Herausgebers VII

Vorwort des Verfassers X

Einige Abkürzungen XIV

I. *Was haben wir an der ägyptischen Kunst?* 1

II. *Von Werden und Art der ägyptischen Kunst* 10

a) Vom Werden der „ägyptischen" Kunst 10
b) Von der Art der „ägyptischen" Kunst 15
c) Vom Begriffe der Kunst und den schaffenden Kräften 39

III. *Malerei und Relief* 75

IV. *Grundlagen der Naturwiedergabe im Flachbilde* 86

A. Einleitung 86

B. Einzelkörper 101

a) Vorbild mit nur zwei Ausdehnungen 102
b) Einheitliche Körper mit drei klaren Ausdehnungen 103
c) Mehrteilige Einzelkörper 112
d) Verschiedenes zu Einzelkörpern 143

C. Die Mittel zur Wiedergabe der Ortverteilung der Dinge 164

a) Einleitung 164
b) Lose Sammlung ohne Tiefenandeutung 164
c) Die „Landkarte" 166
d) „Gedankengesellung" 167
e) Die Stand- und Bodenlinie. — Bildstreifen 169
f) Über- und Aufeinander ohne Deckung 172
g) Nebeneinander der Bildfiguren ohne Deckung 178
h) Deckung der Bildfiguren 182
i) Die Staffeln 183
1. *Einleitung* 183
2. *Die Seitenstaffel* 184
3. *Die Hochstaffel: Die mit Deckung aufsteigende Entfernung* 192
4. *Schluß* 196
k) Die deckungslos aufsteigende Entfernung 196
l) Die ansteigende Entfernung und die Sprache 204

D. Allerlei zur Naturwiedergabe 205

a) Anziehungskraft anderer als der Bodenlinien 205
b) Scheinbares Aneinandervorbeigehen und -handeln 209
c) Drehungen. Blick und Bewegung aus dem Bilde heraus und hinein. Kontrapost? 212
d) Andachtbilder 222
e) Aufspaltung von Gruppen 223
f) Das Bild entspricht der Stellung des Beschauers 228
g) Mehrere Stufen der Handlung in Einem Bilde 231
h) Verschiedener Maßstab in Einem Bilde 234
i) Erde und Himmel. Weltall 239

k) Vorführen von Gefangenen u. dgl. 249
l) Bäume u. dgl. um offene Plätze 251
m) Schlafen und Schreibersitz 253
n) Ziegen am Baume 256
o) Schrift 259

V. Um Perspektive 262
A. Perspektiveähnliche Ausnahmen von der geradvorstelligen Grundregel . . 262
a) Einleitung 262
b) Vogelflug und ähnliches 263
c) Sonnenschirme 264
d) Biene 265
e) Armbänder und ähnliches 265
f) Fischreusen, Mörser und ähnliches 266
g) Beräderte Sturmleiter 266
h) Rückensicht einer Dienerin 266
i) Schild 269
k) Schluß 269

B. Aus der Geschichte der echten Perspektive 273

VI. *Die Naturwiedergabe in der flachbildlichen Grundform des stehenden Menschen* 283

VII. *Die Grundlagen der Naturwiedergabe im Rundbilde und ihr Zusammenhang mit denen im Flachbilde* 318

VIII. *Schluß* 345
1. Anhang. Etanas Himmelsflug 358
2. Anhang. Herstellung und Aussehen des Kultbildes des Apollons von Samos nach Diodor, Bibliothek I 98, 5–9 (Fr. Vogel) 359
3. Anhang. Platon, Gesetze 656 (O. Apelt). 360
4. Anhang. Platon, Sophistes 235 c (O. Apelt) 360
5. Anhang. Zierinschrift aus einem Tempel 361
Zeittafel 366
Anmerkungen 368
Nachwort 395
Die Quellen der Bilder 429
a) Bilder im Text 429
b) Bilder auf Tafeln 436
Stichwörter 439
Tafeln 2–56

I. WAS HABEN WIR AN DER ÄGYPTISCHEN KUNST?

Ich will nicht ruhen, bis mir nichts mehr Wort und Tradition, sondern alles lebendiger Begriff ist.
GOETHE, *Rom, 27. Juni 1787.*

Die Kunst wird wohl vom einzelnen Menschen eigenartig gebildet und bereichert, ist aber zugleich etwas Übergreifendes, ein Ergebnis der seelischen Tätigkeit eines Volksganzen, also etwas, das in gewisser Unabhängigkeit von den kommenden und gehenden Menschen für sich besteht, abgehoben von den Schöpfungen anderer Völker[1]).

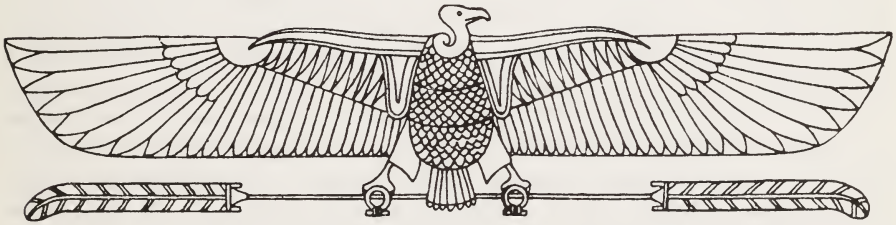


Abb. 3. Geier von der Decke des Königsweges in einem Tempel. NR.

In jedem Volk äußert sich der Kunsttrieb auf mancherlei Feldern, die eben dadurch, daß sie von Einem Volke bestellt werden, doch eine Einheit bilden. Aber nur wenige besonders begnadete Völker schaffen auf allen immer mit dem gleichen Erfolg[5]. Schöpferische Kraft und Freudigkeit wird meistens nur auf einigen den günstigsten Boden finden oder sich im Wechsel der Zeiten bald auf dem einen, bald auf dem anderen Felde zur Höhe erheben[2]). Dazu kommt, daß, wer es wagt, die Kunst eines vergangenen Volkes zu schildern, abhängt von dem, was zufällig erhalten ist, und schließlich werden ihm auch nach Anlage und Lebensgang sich nur selten alle Gebiete gleich erschließen.

So wird die hier vorgelegte Arbeit sich nicht auf den ganzen Bereich des Begriffes Kunst gleichmäßig erstrecken, sondern nur auf das, was wir im besonderen Sinne bildende Kunst zu nennen pflegen. Es wird also eigentlich nur vom

[1]) W. Stapel, Volksbürgerliche Erziehung[3], S. 18. [Zu den Anmerkungsziffern s. S. X.]
[2]) S. 72.

Flachbild und Rundbild die Rede sein, und zwar vor allem soweit sie von der Natur oder vom Menschen geschaffene Körper nachbilden. Die Baukunst wird nur soweit behandelt, wie es unbedingt nötig ist; die reine Zierkunst, die Wort-, Ton- und Tanzkunst werden nur gestreift.

Die ägyptische Kunst gründlich zu kennen, ist für jeden, der die Anfänge der griechischen, die doch erst die eigentliche Mutter der heutigen europäischen Kunst geworden ist, wirklich verstehen, nicht nur genießend betrachten will, ein unentbehrliches Hilfsmittel, keineswegs nur eine erwünschte und fesselnde Zugabe.

Bevor eine hohe bildende Kunst aus dem Boden Griechenlands erwuchs, kamen in der Welt des Mittelmeers streng genommen nur zwei Stellen als ganz selbständig schaffend in Betracht: Babylonien und Ägypten. Beide haben in mancherlei Weise auf die Kunst in Griechenland eingewirkt[6].

Von Babylonien konnte der Weg allzeit nur über Syrien, Kleinasien und die Inseln zu den Bewohnern Griechenlands führen.

Für den ägyptischen Einfluß aber gab es zwei Wege, den geraden über die See und den Umweg über die syrische und kleinasische Küste. — In der älteren Zeit, während der Blüte der kretischen und mykenischen Kultur im zweiten Jahrtausend, haben die „Inseln des Meeres", wie der Ägypter diese Länder nannte, wohl unmittelbar mit dem Nildelta verkehrt. — Aber lange Zeit hindurch haben Nordpalästina und Syrien auch den ägyptischen Einfluß vermittelt und seine Formen nach Griechenland weitergegeben, oft mit eigenen und babylonischen gemischt und vielfach umgebildet. Der Umweg ist für die Wirkung der ägyptischen auf die ältere Kunst Europas sogar noch wichtiger geworden als der gerade Weg: Es scheint fast, als ob die in sich geschlossene, selbstsichere Kunst Ägyptens erst zersetzt und aufgelöst werden mußte, um den Griechen für ihre Neuschöpfungen dienen zu können. Was die Vermittler zu bedeuten haben, ist gut am Ornament zu sehen. Dem in Ägypten trotz Geometrisierung an Naturvorbildern Haftenden hat Syrien einen Zuschuß an ungebundener Phantasie gegeben, der es für andersgeartete Völker erst fruchtbar gemacht hat. — Um 700 v. Chr. beginnt die gerade Verbindung wieder stärker zu werden.

Man möchte auch in griechischen Erzählungen noch Niederschläge dieses Wechsels der Wege erkennen. Es gibt da dunkle Erinnerungen, die, zum Beispiel bei Kekrops und bei Danaos, dem Bruder des Aiguptos, unmittelbare Beziehung in die sagenhafte Form der Einwanderung einzelner Helden kleiden. In einer anderen Gruppe von Geschichten dagegen ist Ägypten wie ausgelöscht. Alle Erfindungen, die den Griechen dorther zugekommen sind, werden, wie die des Glases, auf die rührigen Vermittler, die Phönizier, zurückgeführt, oder einheimischen, griechischen Erfindern, etwa Daidalos, zugeschrieben.

Wie der Weg im Laufe der Zeiten gewechselt hat, so auch die Wertschätzung Ägyptens durch die Griechen. Diese sind bei aller Kritik doch der geistigen Welt des fremdartigen, sonderbaren Volkes mit Hochachtung genaht: Herodot, Platon und Plutarch wußten, was sie dort zu finden hoffen durften. Ein Schüler Platons, Philippos von Opus, hat zugegeben, daß solche Erwartungen nicht unberechtigt

waren, wenn er auch stolz hinzufügt, die Griechen hätten, „was sie von Nichtgriechen übernahmen, doch erst zu schönerem Ziele geführt".

Man wird nicht Babyloniens und noch weniger Ägyptens Einfluß auf Griechenland überschätzen dürfen: Aber es ist doch offensichtlich, daß schon das bloße Dasein jener beiden großen Kunst- und Kulturbereiche anregend gewirkt hat. Manches Kapitel der griechischen und damit der ganzen europäischen Kunstgeschichte sähe heute anders aus, wenn nicht jene Lehrer dem genialen Zögling, der sie beide an Wirkung auf die Welt überstrahlen und ganz neue Bahnen eröffnen sollte, vorgearbeitet und für seine ersten Schritte den Weg geebnet hätten.

Doch in diesen Bezügen zur griechischen liegt nicht alles beschlossen, was uns die Kenntnis der babylonischen und der ägyptischen Kunst bieten kann.

Für die Lösung der Rätsel, die uns das Aufblühen der Kunst in der Menschheit aufgibt, muß es wichtig sein, es an Völkern erforschen zu können, die sich selbst in eigener Arbeit eine hohe Kunst geschaffen haben. Es leuchtet ein, daß man Antwort auf diese Fragen nicht von einem Volke wie dem griechischen erwarten kann, das als jüngeres unter die damals noch weit überlegenen älteren getreten ist. Der Blick ist da oft getrübt und Täuschungen ausgesetzt. Denn man muß ja manchmal erst feststellen, ob ein ungestörter Ablauf vorliegt oder ob die Vorarbeit eines fremden Volkes benutzt ist. Ganz anders ist das in den beiden alten Reichen, von denen uns Ägypten hier allein beschäftigt.

Die babylonische Kunst geht für unsere Kenntnis etwa ebenso weit, wenn nicht weiter in die Urzeit zurück als die des Nillandes, aber wir sind doch bis jetzt noch weit davon entfernt, ihren Verlauf vollständig zu kennen.

Ägypten dagegen ist wohl das einzige Land der Welt, wo wir den, durch den zusammenhaltenden Bau[1]) des Flußtales von seiner Einheit unterstützten Ablauf der Kunst, fast möchte man sagen von ihrer Entstehung ab, übersehen können. Von den Anfängen bis zu der Höhe, die zu erreichen ihr beschieden war, und bis zum Hinsterben einige Jahrhunderte nach dem Beginn unserer Zeitrechnung, breitet sich das Werk des Volkes vor uns aus, über viertausend Jahre erfüllend. Lücken sind natürlich immer noch offen, wenn auch manche früher bitter empfundene sich durch neue Funde geschlossen hat.

Es liegt auf der Hand, welcher Schutz gegen Fehldeutung in der Länge dieses so dicht durch Denkmäler bezeugten Lebens zu finden ist. Und die Denkmäler allein sind nicht daran schuld, daß es noch keine völlig befriedigende ägyptische Kunstgeschichte gibt[2]). Denn nirgend sonst bietet sich uns ein so reicher, von Fehlerquellen verhältnismäßig freier und zeitlich gut geordneter Arbeitsstoff. Fremde überlegende Einflüsse, die den stetigen Gang der Entwicklung ablenkten oder sonst störten, sind gerade seit die ägyptische Kunst mündig geworden ist, nicht vorhanden; das ihr selbst Wesentlichste konnte sie bei keinem Nachbarn finden. Zwar ist Ägypten nie abgeschlossen gewesen, ja zu gewissen Zeiten sogar erstaunlich aufgeschlossen[1]). Aber seine bildende Kunst hat fördersam scheinen-

[1]) S. 34.

[2]) [Von den inzwischen erschienenen seien hervorgehoben: Wolf, Kunst und Smith, Art.]

des fremdes Gut so selbstherrlich aufgenommen, daß sie doch als ein Gesamtbild von ungewöhnlich einheitlichem Gusse vor uns steht. Zu erforschen, wie sie sich seit dem Beginne des zweiten Jahrtausends, also zur Zeit ihrer Kraft, gegen die kretisch-mykenische und die vorderasiatische Kunst, andererseits vom vierten Jahrhundert v. Chr. ab, also in ihrer Altersschwäche, gegen die griechische verhalten hat, sind anziehende und aufschlußreiche Aufgaben der ägyptischen Kunstgeschichte. Manche Fragen der Wissenschaft von der bildenden Kunst, gerade auf dem Gebiete der Naturwiedergabe finden, dank dem unablenkbar geradlinigen Vorgehen der Ägypter und ihrer unersättlichen Schaffensfreude, aus ihrer Kunst heraus die reinste Fassung und sicherste Antwort. Es wird kaum eine andere große Kunst geben, über die ein Buch möglich wäre, wie dieses es sein will.

Kunstwissenschaft und die griechische Kunstgeschichte wäre allein schon ein Sporn zur Beschäftigung mit der Kunst der Ägypter. Triebe uns nichts weiter zu dieser, man müßte sie schon deshalb eifrig erforschen. Wer aber nicht allzu flüchtig hingeschaut hat, dessen Blick wird bald länger haften bleiben und immer wieder angezogen werden. Denn er wird finden, daß hier nicht nur sein wissenschaftlicher Sinn befriedigt wird, sondern daß er vor einer ausgereiften und reichen Kunst steht, die heute noch eindringlich zu ihm sprechen kann.

Und doch wird fast immer noch ein ungelöster Rest bleiben.

Leicht wiegt es, daß viele sich in den Schwierigkeiten verfangen werden, die der Inhalt des Bildwerkes oft dem vollen Verständnisse bietet. Nicht als ob dieser Sachinhalt etwa nebensächlich wäre! Um seinetwillen sind doch schließlich alle ägyptischen Kunstwerke geschaffen[1]). Aber bei solchen Fragen kann jeder gedruckte Führer durch Winke helfen, die wir ja auch bei vielen Werken anderer Bereiche brauchen.

Weit schwerer fällt ins Gewicht, daß oft die fremdartige Form, in der dieser Inhalt geboten wird, den im Betrachten „vorgriechischer" Kunst ungeübten Beschauer nicht leicht zum vollen Genusse der ägyptischen Gebilde kommen läßt. Gewisse Richtungen der neuesten Kunst haben ja allerdings die Gebundenheit der Rundbilder und die anscheinende Verzerrung der Natur in den Flachbildern nicht als Hemmnisse gefühlt; sie glaubten vielmehr gerade in diesen Dingen der ägyptischen Kunst wieder unmittelbar nahezustehen. Unsere Untersuchung wird ergeben, daß sie darin geirrt haben[2]). Das größere Recht stand auf Seiten derer, die empfanden, daß uns von diesen Werken doch Jahrtausende trennen, in denen, wie angedeutet, sich das Wesen der Naturwiedergabe gründlich verändert hat. Wir müssen uns wirklich nicht nur in eine fremde Welt von Ausdrucksformen einfühlen, sondern sogar auf ein ganz anderes erkennendes Verhältnis zur Sinnenwelt einstellen, ehe uns die ägyptischen Darstellungen ungetrübt verraten können, was die alten Meister in sie gelegt haben. Dabei pflegen die Rundbilder, also die Statuen, leichter einzugehen als die Flachbilder, also die Reliefs und Malereien. An den Rundbildern befremdet den Betrachter wohl eine

[1]) S. 160. [2]) S. 351.

eigentümliche Rechtwinkligkeit in Haltung und Form, mit der er sich aber verhältnismäßig leicht abfinden wird. Denn wenigstens die Haltungen könnte auch ein natürlicher Körper einnehmen. Bei den meisten Figuren der Flachbilder dagegen trifft man auf Haltungen und Bewegungen, die das Auge eines nicht Vorbereiteten nur als Verrenkungen empfindet.

Um das richtige Verhältnis zur Naturwiedergabe der Werke zu gewinnen, genügt es nicht, ein paar Bilderbücher zu durchblättern oder einige Male eine größere Sammlung zu durchwandern, sondern man muß ein gutes Stück eigener Arbeit aufbringen, einen festen Vorsatz und eine ruhige Entäußerung, die Goethe in unserer Losung[1]) gegenüber der älteren griechischen Kunst fordert.

Die ägyptische Kunst hat, vielleicht weil man sie so nahe bei der griechischen stehen sah, lange darunter gelitten, daß man sie höchstens als Zuchtmeister auf das kommende Heil betrachtet hat, ohne sie in ihrem Eigenwert zu würdigen. Das ist besser geworden unter dem Einflusse von Anschauungen, die wir Herder verdanken. Er hat eine Betrachtungsweise eingeleitet, bei der uns die Geschichte auch der bildenden Kunst zu der „großen Fuge wird, in der die Stimmen der Völker nach und nach zum Vorschein kommen".

Früherer Gleichgültigkeit ist das Gegenteil gefolgt. Das Ägyptische hat in den letzten Jahrzehnten an Schätzung so sehr gewonnen, daß die Liebe zu ihm nun oft zur Unbill gegen andere Kunstreiche führte: Man konnte wörtlich zu hören bekommen, die ganze griechische Kunst seit dem fünften Jahrhundert sei, am Ägyptischen gemessen, eigentlich nur eine Verirrung. Über solche Torheit durfte man lächeln. Zwar sprach aus der Entschiedenheit im Verwerfen und Anerkennen der beiden Kunstarten ein Gefühl dafür, daß es um Grundsätzliches geht. Wirklich stehen sich in der ägyptischen Art der Naturwiedergabe und der in der griechischen Kunst angebahnten, vom Anfange der Neuzeit wissenschaftlich zu einem Abschlusse geführten[2]), zwei Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens gegenüber wie Pol und Gegenpol. Den Einblick in diesen Gegensatz will ich dadurch öffnen, daß ich versuche, die Grundlagen der ägyptischen Art besser als bisher verstehen zu lehren. Ich will somit klar legen, *in welchen Vorstellformen der ägyptische, also „vorgriechische", Geist sich der Körperwelt zur gegenständlich treuen Wiedergabe erinnert hat.* Dadurch wird dann von selbst in helleres Licht rücken, wie die Grundlage des Gegenspiels, der „griechischen" Art geworden ist. Es wird aber auch hervortreten, was deren Schöpfung weltgeschichtlich bedeutet. Die bessere Erkenntnis wird schließlich noch[3]) die Frage prüfen dürfen, ob ein heutiger Künstler altägyptische Formen in demselben Sinne wieder aufgreifen kann, in dem sie einst geschaffen sind.

Die folgenden Blätter möchten jene Entäußerung und Einstellung, die sehr viel schwerer sind als die meisten Menschen glauben, durch Erörtern der Grundfragen des ägyptischen Flach- und Rundbildschaffens erleichtern.

Es gibt zwei Arten der Annäherung an fremde Kunst, die man gewöhnlich vermengt, aber doch wenigstens in Gedanken scheiden sollte[7]. Vielen gilt es fast

[1]) S. VI. [2]) S. 279. [3]) S. 351 ff.

als Glaubenssatz, daß jede echte Kunst vom wahrhaft Kunstempfänglichen zu allen Zeiten, und vor allem zu unserer, auf dem Gipfel des Feingefühls stehenden, ohne weiteres richtig erkannt und bewertet wird. Wenn man aber die Geschichte überblickt und sieht, wie Kunstkenner und Künstler oft umspringen mit gleichzeitigen oder früheren Meisterwerken, die dann zu anderen Zeiten wieder hoch in Achtung stehen, so kommt einem das Pilatuswort „Was ist Wahrheit?" nicht aus dem Sinn. Ein jeder scheint sich allein für den richtig Empfindenden und wahr Urteilenden zu halten.

Wer nicht als Forscher um die Seele fremder Kunst ringt, wird eben immer nur das anerkennen, wovon er spürt, daß es in seinen eigenen Willen fördernd eingreift und als neuer Zufluß sein Leben stärker strömen läßt. Dies ist die natürliche Art, wie der Mensch einem fremden Kunstwerke gegenübertritt. Dabei mag, wie so manches Gedankengut erst durch Mißverstand fürs Leben fruchtbar wird, auch er ruhig den Schein statt des Seins nehmen, die ihm sonst tote Form mit neuem Leben füllend. Dazu aber hat jedermann, vollends jeder Künstler, sein gutes Recht, aber nicht zu dem anmaßenden Glauben, er treffe in dem, was er an der fremden Kunst sieht und schätzt, immer deren Kern. Wie viele Gestalten hat nicht zum Beispiel das klassische Altertum im Geiste der Späteren schon angenommen und wird es noch annehmen! Wie hat, um im Ägyptischen zu bleiben, das Urteil über die Kunst des ganzen Neuen Reiches, und die von Amarna insbesondere, gewechselt! So darf man denn auch wohl kühl bleiben, wenn heute Künstler und schwärmende Laien im Ernst glauben, was die ägyptischen Werke in ihnen erregen, sei dasselbe, was Ägypter empfunden haben. Voll Glücks, in den Schöpfungen ägyptischer Bildner Züge zu finden, die mit dem zu stimmen scheinen, was die eigenen Künstler bewegt, will man hinweghüpfen über die gewaltige Kluft, die uns von jenen Zeiten und Menschen, also auch der geistigen Welt ihrer Werke trennt.

Wir Forscher aber, die wir uns um das Wesen ägyptischer Kunst bemühen, ohne in ihr unmittelbar Gewinn für unser eigenes Lebensgefühl zu suchen, können uns mit einer Betrachtung wie der geschilderten nicht begnügen. Viele hat wohl einmal diese Kunst angezogen, weil sie ihr Gefühl ansprach. Aber uns Forscher drängt es, zu prüfen, ob die Formen denn wirklich in diesem Sinne geschaffen sind. Wir suchen mit unserem Streben einen vielleicht falschen Schein zu beseitigen, wollen die Werke möglichst aus der Vorstellungs- und Gefühlswelt ihrer Schöpfung heraus sprechen hören. Dazu müssen wir, oft erst Abstand nehmend, die Werke uns entfremden, um dann richtig zu hören.

Die bildende Kunst steht mitten im Gesamtleben eines Volkes als ein Trieb unter vielen aus Einer Mutterwurzel. Das Wissen um diese Einheit der Geisteswelt kann kein Forscher ohne Schaden mißachten. Bei der ägyptischen Kunst sind wir nicht so glücklich wie bei der alten ostasischen, uns wenigstens durch noch in derselben Kultur stehende Nachfahren leiten lassen zu können, oder, wie bei der griechischen, durch manche schriftlich überlieferte Stimme aus dem Altertum. Äußerungen der Ägypter über ihre Kunst in dem hier gemeinten Sinne

kann man nicht zu finden erwarten. Und doch sind wir auch wieder nicht in so hoffnungsloser Lage wie etwa bei den Steinbildern der Osterinsel, wo einige wenige Werke einsam mit jetzt wohl völlig verstummten Inschriften vor uns stehen[1]). Ja, wir sind weit glücklicher als etwa bei der kretischen Kunst, wo zwar die reiche Fülle der Denkmäler einigen Halt bietet, aber doch die religiöse, staatliche und gedankliche Umwelt, in der sie erwachsen ist, bei dem bisherigen Schweigen der Schriftquellen uns noch nahezu ganz verborgen bleibt. Das ist anders in Ägypten. Hier kann man sich gründlich in eine überwältigende und noch immer wachsende Menge vielseitiger Lebensäußerungen des Volkes vertiefen, von den geistigsten zu den sinnlichsten. Dazu gehört nicht zuletzt eine Sprachkenntnis, die wenigstens zu einem gewissen Grade in die Schrift einzudringen gestattet. Gerade beim Ägyptischen genügen Übersetzungen durchaus nicht, denn es handelt sich hier weniger um die sachlichen Aussagen der Texte, als darum, möglichst viel vom Geiste der Sprache und Schrift als solche aufzunehmen. Wer dann noch die Natur des Landes kennt, der darf hoffen, einen Steg über jene Kluft schlagen und die alten Werke annähernd in der Ganzheit erschauen zu können, aus der sie hervorgetreten sind. In ihm[8] kann sich regen, was man ägyptisch-Denken-und-Fühlen nennen möchte und was Schutz vor vielen Fehldeutungen gewähren kann.

So mancher pflegt sich entsetzt abzukehren, wenn ihm zugemutet wird, auf Kunstwerke auch den Verstand anzuwenden. Und doch ist dem ernst Bemühten auch das nicht zu ersparen. Wenigstens sind die Grundlagen der Naturwiedergabe in der ägyptischen Kunst schlechthin nur dem Denken zugänglich; dem Gefühl jedoch bleiben sie notwendig verschlossen. Das ist ein Gebiet, wo Goethes „Ein Kunstwerk sollte nur genossen, nicht zerlegt werden" keine Geltung hat. An diesen Fragen aber sich vorbeizudrücken geht nicht an. Sie fordern Antwort, gerade um der Reinheit des Kunstgenusses willen. Man braucht sich nicht zu sorgen: Wenn die Untersuchung jedem der beiden sein Recht läßt, dabei sich hütet zu glauben, was der Verstand allein erkennt, sei auch durch ihn geschaffen, und wenn der Begriff wieder lebendig wird, dann ist nicht zu fürchten, daß das Gefühl ertötet werde. Im Gegenteil: Ist die Grenze sauber gezogen und vor Übergriffen gesichert, so können Denken und Fühlen in engem Verkehr jedes auf seinem Felde die ihnen eigenen Kräfte entfalten, und dann erst ist der Weg zu voller Würdigung des Ganzen frei.

Alle Arbeit wäre allerdings vertan für einen Menschen, in dem nur die Wissenschaft des klug-verständigen Homunculus steckt. Solch Wesen[2]) vermag ins fremde Land zu führen, aber dort im tieferen Sinne heimisch werden kann nur, in wem ein Stück Faust ist. Jede Kunst will von jedem einzelnen einmal „bebenden" oder „klingenden" Herzens an irgendeinem ihrer Meisterwerke erlebt sein, indem eine vielleicht lange verschlossene Tür zwischen diesem und dem Inneren

[1]) [Vgl. aber jetzt Th. Barthel, Grundlagen zur Entzifferung der Osterinselschrift, Hamburg 1958].

[2]) [Vgl. aber jetzt M. Ventris und J. Chadwick, Documents in Mycenean Greek, Cambrigde 1956, und J. Chadwick, Linear B, Göttingen 1959].

des Beschauers sich öffnet. So mancher wird ja auch von anderen Gebieten her noch Werke zu nennen wissen, die ihm durch beglückende Eingebung aufgegangen und Leitsterne zu Schätzen geworden sind, zu denen er bis dahin vergeblich den Weg gesucht hat. Die helfende Kraft der Rede ist nur gering; das Eigentliche muß immer das Vertiefen in die Denkmäler bringen, und zwar möglichst in gute Urbilder, denn auch die besten Abbildungen sind doch immer nur Notbehelfe. Mit Worten läßt sich nicht mehr als vorbereiten. Sie haben, nach einem Worte E. G. Kolbenheyers, „zu dienen und rechtzeitig zu verstummen".

Man muß sich den Unterschied zwischen künstlerischem und forscherischem Betrachten alter Kunst immer vor Augen halten, ob sie gleich im Leben einander nicht getrennt gegenüberstehen, sondern mannigfach verschlungen sind. Für einen H. v. Helmholtz gehörte „auch zum Naturforscher unweigerlich eine künstlerische Reaktionsweise".

Vollkommen kann unser Verständnis, des müssen wir uns bewußt bleiben, trotz allem nie werden. Weniger, weil das uns Erhaltene, bei all seinem Reichtume, doch lückenhaft und einseitig ist, auch immer bleiben wird, und weil wir nicht, wie Faust in Helena, einen vollkommensten Menschen jener alten Zeiten erwecken und leibhaftig in unser Leben ziehen können. Weit, weit mehr noch, weil wir uns überhaupt unmöglich ganz in die Seele eines fremden Volkes zu versetzen vermögen. Solche Einsicht in die Grenzen unserer Einfühlung und Erkenntnis wird uns aber nie hindern dürfen, wenigstens so weit wie möglich an sie heranzudrängen. Die Forschung selbst gewinnt aus der Begrenzung einen besonderen, belebenden Reiz. Wenn kein Forscher sich seiner selbst und der natürlichen Gemeinschaft, in der er steht, völlig entäußern kann, so wird jeder einzelne mit rassisch, völkisch, persönlich und zeitlich bestimmter eigener Art an die ägyptische Kunst herantreten, in Zustimmen oder Ablehnen neue Seiten erschließen oder bekannte in neuem Lichte zeigen, und damit das Bild, das die streng prüfende Forschung zeichnen will, immer reicher, lebhafter und treuer gestalten helfen. Wie in allem Verkehr mit anderen Menschen und ihrem Wirken beruht auch hier die beste Hilfe auf mitfühlender Liebe, die eine andere Art wohl als fremd erkennt, aber, wenn sie nur echt ist, achtet, und eben darum nicht fürchten muß, enttäuscht zu werden. Wir halten uns von jener überhitzten Gewalt, die den Schöpfern der alten Werke unseren Geist unterschiebt, gleich weit entfernt wie von spröder Kälte, die doch im Grunde ebenso unsachlich ist[9].

Man darf darauf vertrauen, daß in dem Wechsel des Zustimmens und Ablehnens die wahren Werte sich immer wieder durchsetzen. „Sie können lange Zeit den Blicken verborgen sein; endlich bleiben sie doch Sieger durch ihre unerschöpfliche Geduld. Sie können warten. Mag die jeweils herrschende Richtung ein vollendetes Kunstwerk in das schwärzeste Dunkel verbannen oder geringschätzig behandeln: Es überdauert — wenn es nur körperlich erhalten bleibt — „die Richtungen und leuchtet wieder hervor, sobald seine Zeit aufs neue gekommen ist"[1]). So häuft sich ein, trotz der gelegentlichen Verdunkelungen unver-

[1]) S. Cohen, Wert und Richtung (Germ.-röm. Monatsschrift, Jahrg. 12, S. 4).

lierbarer und stets wachsender Hort gesicherter Größen, der uns die Zuversicht gibt, daß hinter den wechselnden Meinungen doch etwas Festes, eine Einheit besteht.

Bei allen Versuchen, in fremde Reiche der Kunst einzudringen, und darum auch angesichts ägyptischer Werke, halte man sich die Mahnung vor Augen, die Winckelmann „jungen Anfängern und Reisenden" als die vonehmste Lehre mit auf den Weg in die griechische Kunst gegeben hat: „Suche nicht Mängel und Unvollkommenheiten in Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt. Diese Erinnerung gründet sich auf eine tägliche Erfahrung, und den Mehresten, weil sie den Zensor machen wollen, ehe sie Schüler zu werden angefangen, ist das Schöne unerkannt geblieben; denn sie machen es wie die Schulknaben, die alle Witz genug haben, die Schwächen des Lehrmeisters zu entdecken. . . . So wie aber ein verneinender Satz eher als ein bejahender gefunden wird, ebenso ist das Unvollkommene viel leichter als das Vollkommene zu bemerken und zu finden."

Dieses Buch hat zum Ziele, die Stellung der ägyptischen Kunst in der Welt aufzuhellen, ihre lebendigen Kräfte zu zeigen, und das Verständnis ihrer Leistung anzubahnen, möglichst unabhängig von dem wechselnden „Werte"[10] für die Nachwelt. Dem Leser bleibt am Schlusse die Wahl, ob diese so angeschaute Kunst ihm lieb und wert, ihn zu bereichern geeignet scheine oder nicht. Wer heutzutage an sie herantritt, wird wohl kaum eine Kunst finden und zu finden erwarten können, die ihn so zu erfüllen vermöchte, wie sie die alten Ägypter erfüllt hat. Aber auch uns kann die ägyptische wenigstens noch manche schöne Feierstunde bereiten, und gewiß wird niemand, ohne auch für sich selbst etwas davonzutragen, sich mit der Kunst dieses begabten Volkes beschäftigen, das wie nur eines für seine eigene künstlerische Erziehung und damit für die der Menschheit freudig geschaffen hat.

II. VON WERDEN UND ART DER ÄGYPTISCHEN KUNST

VOM WERDEN DER „ÄGYPTISCHEN" KUNST

Noch vor rund sechzig Jahren begann für uns die Geschichte der ägyptischen Kunst mit der dritten Dynastie, also um das Jahr 2780. Schon in den damals als älteste geltenden Denkmälern sah man die Kunst reif und gefestigt, aber wie vor einem Dunkel stehen, in das anders als mit Vermutungen hineinzuleuchten unmöglich schien. Man wagte schließlich gar nicht mehr an das Glück zu glauben, daß uns ältere Denkmäler erhalten sein könnten. So blieben die wenigen in den Sammlungen damals schon vorhandenen ältesten Fundstücke unerkannt, und die geringe geschichtliche Kunde konnte für geschichtlich aufgeputzte Erfindung erklärt werden. Das letzte halbe Jahrhundert hat uns zahlreiche Überreste aus der Frühzeit, den ersten beiden Dynastien (von 3200 bis 2780), gebracht und noch weit ältere, aus vorgeschichtlichen Zeiten, die durch Jahreszahlen für uns noch nicht faßbar sind. Erst diese Funde haben gezeigt, wie die ägyptische Kunst zu dem geworden ist, als was sie uns früher zuerst in den Werken aus dem dritten Jahrtausend vor Augen trat.

Überblicken wir die ganze Reihe, wie sie uns heute vorliegt, so erkennen wir die Tatsache, daß uns der Zufall doch nicht getäuscht hatte. Zwar sehen wir jetzt eine lange Geschichte vor dem bisherigen Anfang; aber die im eigentlichen Sinne „ägyptische" Kunst gibt es doch wirklich erst von einem Punkte der geschichtlich bekannten Zeit an, der nicht weit von 2700 entfernt ist. Was vor jenem Zeitpunkte liegt, weist allerdings, je näher es ihm kommt, desto mehr Keime auf, aus denen später die „ägyptische" Kunst hat wachsen können, doch fehlt ihm noch ein Etwas, das ich zwar mit Worten nicht beschreiben kann, das man aber in den Werken selbst um so sicherer empfinden wird. Ein Versuch könnte beweisen, daß es da ist. Man nehme eins der älteren Reliefs, etwa die Schiefertafel mit dem Stiere, die kurz vor der ersten Dynastie (3200) entstanden sein dürfte. Ihr Relief an sich ist eine hervorragende Leistung. Denkt man aber aus ihm und einigen verwandten Stücken alles entfernt, was an Abzeichen, Geräten und dergleichen auf Ägypten hinweist, so kann man wohl gespannt sein, wer es wagen würde, diese Werke mit Sicherheit als ägyptisch anzusprechen. Doch die Schicksale, die sie zu unserer Zeit gehabt haben, entheben uns eines solchen Versuches. Obgleich in Ägypten selbst aufgetaucht, hat man sie lieber irgendwelchen fremden Völkern, Vorderasiern oder Libyern zugeschrieben, als in gerader Linie mit der ägyptischen Kunst verbunden. Nach dem Ende des vorigen Jahrhunderts

schienen sie so stark abzuweichen von dem, was man sonst aus Ägypten kannte, daß sogar Männer, die ihr Leben dem alten Ägypten und Babylonien gewidmet hatten, diesem Irrtum verfallen sind. So hat zum Beispiel jene Stiertafel anfangs in der vorderasischen, nicht in der ägyptischen Sammlung des Louvres ausgelegen[11]. 1896 konnte ich G. Steindorffs Arbeit über „Eine neue Art ägyptischer Kunst", die noch kurz vor dem Drucke sich unentschieden in „entweder alt oder jung und dann fremd" gabelte, durch einen jugendlich ungestümen Brief zu der für „alt" entschiedenen Stellung drängen, die sie jetzt zeigt. Ich stellte damals, wo der Gedanke an erhaltene Königsdenkmäler aus der Frühzeit noch ganz fern lag, die Behauptung in die Mitte, daß wir diese Schiefertafeln nur verstehen könnten, wenn wir sie als Siegestafeln von ägyptischen Herrschern auffaßten.

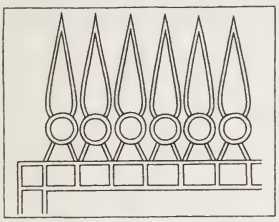


Abb. 4 a

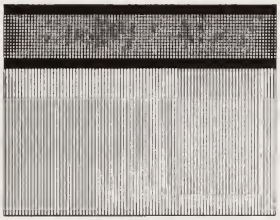


Abb. 4 b

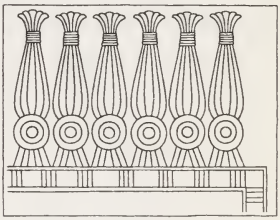


Abb. 4 c

Zierfriese aus dem AR.

Denkt man sich nun andererseits ein ägyptisches Bildwerk aus irgendeiner Zeit seit der dritten Dynastie (also nach 2780) und nimmt, um den Versuch zu erschweren, an, es stelle keine Ägypter dar, sondern etwa nur Ausländer ohne ein äußeres Abzeichen, das auf Ägypten hinwiese, so kann man getrost sein, daß trotzdem jeder nur einigermaßen Bewanderte den ägyptischen Ursprung erkennen würde, tauchte es auch mitten in Babylonien auf. Natürlich müssen gewisse Bedingungen erfüllt sein, vor allem, daß es mindestens auf der Durchschnittshöhe seiner Zeit stehe.

Diese Erfahrungen und Überlegungen machen uns bewußt, daß es in den Werken der ägyptischen Kunst, von der dritten Dynastie bis weit in die griechisch-römische Zeit hinein, trotz aller Wandlungen etwas Gemeinsames gibt, was sie deutlich von Werken anderer Völker scheidet, aber auch, und das ist uns hier das Wichtigste, von ägyptischen der vorhergehenden Zeit. Das heißt also nicht weniger, als daß das „Ägyptische" den Werken der Ägypter nicht von Urzeit her anhaftet, sondern daß die neue, dem Volke durchaus eigene Kunst erst im vollen Lichte der Geschichte, zwischen dem Anfange der ersten (3200) und der dritten Dynastie (2780), geschaffen ist. Zwischen diesen beiden Grenzen liegt nun noch immer eine Reihe von Jahrhunderten, eine kurze Spanne im langen Leben der ägyptischen Kunst, aber doch noch ein zu weiter Spielraum, den die Forschung immer mehr verengern muß, wenn der Denkmälerbestand durch neue Funde vermehrt und gründlich durchgearbeitet ist.

Der Schiefertafel Narmers (Taf. 5) sind die Schicksale der Stiertafel erspart geblieben. Dazu hat mancherlei beigetragen: Sie wurde entdeckt in einer Zeit, wo der Gedanke an das Dasein uralter ägyptischer Kunstwerke uns schon vertrauter war. Ihre Fundumstände schlossen jeden Zweifel aus, und ihre Darstellungen sind schon viel mehr als die jener andern Tafel mit Bildgedanken durchsetzt, die uns als ägyptisch geläufig sind. Vor allem aber bedeuten Narmers Ausdrucksformen gegen die Stiertafel schon einen starken Schritt vorwärts auf dem Wege zur neuen Kunst.

Ein kräftiger Sprung ist dann gleich wieder unter Kenkenes-Djer, dem zweiten König der ersten Dynastie, getan worden in der Gestaltung des heiligen Falken. Während man ihn bis dahin stets in geduckter Haltung gezeigt hatte (Abb. 5 a), die gut der gewöhnlichen des Vogels abgelauscht war, wurde er nun herrscherlich aufgerichtet (Abb. 5 b [u. c]). Das bedeutet nicht eine Abkehr von der Natur,

Abb. 5 b. 1. Dyn.

Abb. 5 a. Fz.

Abb. 5 c. Spz.

Gestaltung des heiligen Falken.

denn ihr ist ja auch die neue Form entnommen. Man denke an die Stelle in Wolframs Parzival, wo Gachmuret, beim Anritt auf Herzeloides Schloß, durchzuckt von der über dem Tore erstrahlenden Schönheit der Königin, sich aus lässigem Sitz im Sattel „aufrichtet wie ein Falke, der Beute eräugt hat".

Eine ähnliche Entwicklung beobachten wir an der Kunstform der ägyptischen Königsschlange, dem Uräus, wie wir das Tier nach einem ursprünglich ägyptischen („die aufsteigende" bedeutenden), aber im späten Altertum eingegriechten Namen zu nennen pflegen.

Im ruhigen Zustand liegt diese Schildviper mit kurz aufgerichteter Brust und lang ausgeschwungenem sonstigen Körper auf der Erde. Der ganze Leib ist von der Kehle bis zum Übergang in den Schwanz gleich dick.

Noch während der Frühzeit gibt man die Schmalheit des Brustteiles auf und zeigt die bekannte Form, die das Tier annimmt, wenn es sich gereizt fühlt und zum Gegenangriff ansetzt. Dann stellt es dem Feinde ein durch Spreizen der Brustrippen gebildetes flaches[1]), nicht etwa blasenförmiges Schild entgegen, in welchem die Künstler verschiedene Musterungen zu erkennen glaubten[12].

Dem Falken und der Königsschlange ist gemeinsam, daß die Künstler, die in dieser Schwellenzeit den Bestand der Kunst umschufen, nicht nur das vorhandene Erscheinungsbild in einen neuen Stil gekleidet, sondern es ganz haben fallenlassen. Sie haben statt seiner ein anderes aufgegriffen, das stärkere Ausdrucksmöglichkeiten bot.

[1]) S. 149.

Anders geartete, doch nicht minder wichtige Beobachtungen bietet uns jene Zeit in der rundbildlichen Darstellung des Löwen, dessen Grundzüge unter demselben König wie die des Falken umgestaltet zu sein scheinen[13]. Der granitne Löwe aus dem Ende der Vorgeschichte (Taf. 45) zeigt das vollständige Tier mit leicht erhobenem Kopfe und angriffslustig geöffnetem Rachen. Der Schwanz soll wohl eigentlich über dem Rücken schweben, liegt ihm aber unter dem Zwange des Werkstoffes von der Wurzel ab als Flachbild auf. Eine Liegeplatte fehlt noch, dafür aber ist auch die Unterseite ausgearbeitet. Es ist ein ungefüges, aber bedeutendes Werk. Ihm gegenüber steht eine Neuschöpfung, Taf. 46,1, in einem alabasternen Kopf aus der Pyramidenzeit: An die Stelle des wilden Tieres ist ein hoheitsvoll blickendes königliches getreten und das Maul zu einer bedeutenden Linie zusammenpressend. Diese beiden Löwen zeigen auf seiten der neuen Kunst eine größere Mäßigung im Ausdruck, aber auch ein reineres und tieferes Erfassen der Natur. Der granitne Löwe könnte noch fast einen Hund vorstellen; der alabasterne Kopf ist ganz gewiß kein bestimmter Löwe, aber ganz und gar Der Löwe: Wie schlicht hier das Wesentliche auf die einfachste Form gebracht ist, das wird selbst unter den vielbewunderten Tierbildern Ägyptens nur wenige seinesgleichen finden.

Dächte man sich den Kopf zu einem liegenden Tiere vervollständigt, so dürfte der Schwanz nicht mehr, wie bei dem granitnen, auf den Rücken geschlagen sein; damals hat man schon die geradezu vollkommene Lösung gefunden, ihn um die Hinterkeule zu schmiegen.

Auch müßte das Tier auf einer Platte liegen, denn in dieser Zeit umspielt die Vorstellung des Bildners nicht mehr das Vorbild auch von unten.

Die Löwen zeigen, daß die Standplatte nicht nur den Stand sichern soll — der war durch die in einer Ebene liegenden vier Unterschenkel nicht gefährdet. Aus der Zufügung der Platte spricht doch wohl auch der Wille, das als solches bewußt gewordene Kunstwerk herauszuheben. Dasselbe wird man von den Figuren stehender Menschen und Tiere annehmen müssen, obgleich sich dort besonders für die Menschengestalt der Wunsch nach einer Standfläche vorgedrängt haben dürfte.

Bei der Untersuchung der Menschengestalt im sechsten Kapitel werden wir die Stufen sehen, in denen sich auch sie aus den Bildern der Schiefertafeln zum „ägyptischen" Menschenbilde entwickelt hat. Die Entscheidung ist unter den Königen der zweiten Dynastie gefallen und in der dritten vollendet. Zur Erkenntnis, welche Kluft noch zwischen der Tafel Narmers und Werken der dritten Dynastie liegt, ist es ungemein lehrreich, eine Königsfigur aus der Rückseite jener Tafel (Taf. 6,2) neben Reliefbilder König Djosers oder Hesires (Taf. 1) zu halten. Wie tüchtig in seiner Art ist das kleine Bild von der Schiefertafel, mit den muskelstarken Schultern und den Aderssträngen auf dem Unterarme. Und doch, wie dumpf und befangen erscheint es uns, wenn wir es gegen jene anderen stellen. Eine völlig neue, größere Auffassung vom Menschen, ja überhaupt erst ein Gefühl für das Wesentliche seines Baues, liegt in dem Bildnis Hesires, das trotz der

straffen Stilisierung meisterhaft auch die Einzelformen beherrscht, aller Unfreiheit ledig.

Was wir für das Flachbild erschlossen haben, bestätigt sich am Rundbilde. Denn in der zweiten Dynastie steht die Bildnisstatue König Chasechems[1]), ein Werk von fast verblüffender Beherrschung des Steines, dazu unverkennbar „ägyptisch“ [14], wenn auch noch in deutlichem Abstande von den klassischen Formen. Die den Flachbildern Hesires und König Djosers entsprechende Stilsicherheit ist

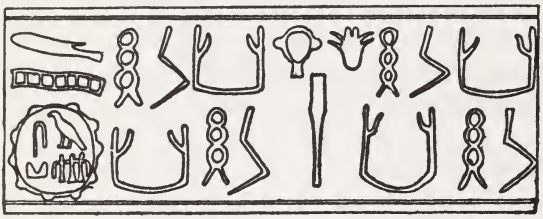


Abb. 6
Rollsiegelabdruck:
Schrift der ersten Dynastie.
(Usaphaïs-Wedimu). Fz.

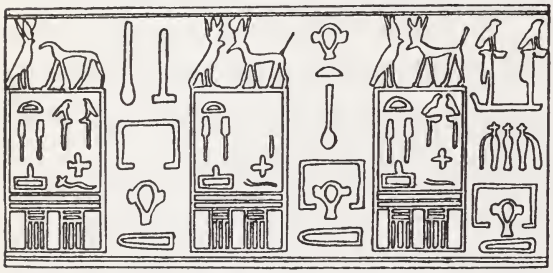


Abb. 7
Rollsiegelabdruck:
Schrift der zweiten Dynastie.
(Chasechemui). Fz.

voll erreicht von dem in seiner verschlossenen Herbheit packenden Sitzbilde Djosers, einen nicht nur durch die Zerstörungen im Gesicht ergreifenden Herrscherbilde.

Blicken wir noch auf einige Vorgänge, die sich gewissermaßen am Rande der großen Kunst vollziehen.

Blättert man Bände mit Denkmälern aus der Frühzeit durch, so wird niemand entgehen, daß sich mit der zweiten Dynastie die Schrift auffällig verändert. Erst von da ab zeigt sie in Formen, Verhältnissen und Ordnung der Zeichen ein entschieden neues stilreines Aussehen: Sie haben nun alle eine ähnliche Umwandlung erfahren wie früher der Falke, der Löwe und die Königsschlange. So sehr von den vorhergehenden verschieden sind jetzt die Inschriften, daß man[15], als die Vorbilder von Abb. 6 und Genossen gefunden wurden, sich gefragt hat, ob sie nicht einer viele Jahrhunderte späteren Zeit als Abb. 7 angehörten. Die Geschichte kann keine „Experimente“ anstellen; manchmal liegt aber, wie hier und

[1]) [Wolf, Kunst, Abb. 34, 35].

wie wir es schon vorhin beim Schicksale der Schieferreliefs gesehen haben, in einem ersten Irrgange der Forschung etwas einem Experimente Ähnliches vor. Bei der Natur der Hieroglyphen, die ja der großen Kunst durch ihre Bildhaftigkeit näher stehen als jede andere Schrift, hätte allein schon der Umschwung in ihnen zu dem Schlusse berechtigt, daß dem ein gleichzeitiger in der übrigen Kunst entsprochen habe: Überall drang man zu reiner Klarheit durch, strafften sich die Formen.

Vortrefflich können wir zum Beispiel, was in der neuen Art wirksam ist, auch erkennen, wo eine gute Auswahl von Steingefäßen der zweiten Dynastie und der Pyramidenzeit neben entsprechenden der Vorzeit steht. Wir fühlen, wie die schönen, aber unbestimmten, fließenden Formen bewußter und fester werden.

Wir dürfen also die Tatsache als gesichert betrachten, daß der ägyptischen Kunst erst in der Zeit der zweiten und dritten Dynastie Die Züge verliehen worden sind, die sie dann ohne Starrheit Tausende von Jahren getragen hat. Es ist „das Maßvolle, Ausgewogene, in klarer Gesetzmäßigkeit sich Darstellende", man darf sagen „das Klassische". Bei der bewußten Art des Neuen möchte man annehmen, daß diese Zeit auch im sonstigen Geistesleben starke Vorstöße gemacht habe.

VON DER ART DER ÄGYPTISCHEN KUNST

Dich zu greifen, ziehen sie aus mit Netzen und Stangen,
Aber mit leisem Tritt schreitest du mitten hindurch.

SCHILLER, *Tabulae votivae.*

Es ist die allerschwerste Aufgabe, etwas, was man eigentlich nur fühlen kann, das Wesen der Kunst eines einzelnen Menschen oder gar eines ganzen Volkes, in Worte zu fassen, also in unserem Falle zu sagen, was denn jenes Neue sei, das damals geboren ist, und von da ab, allem Wandel der Ausdrucksform zum Trotz, die ägyptischen Werke aller Zeiten verbindet. Was das Folgende ertastet, hilft vielleicht, zusammen mit manchem sonstigem über die Untersuchung verstreuten Worte, dieses Etwas finden.

In den Werken der Zeit vor dem Beginne der ersten geschichtlichen Dynastie (3200), für die als Beispiel wieder die Stiertafel (Taf. 2,1) diene, liegen nebeneinander Keime, die verschiedenartiger Entwicklung fähig gewesen wären. Es bestehen unleugbare Anklänge an die vorderasische Kunst. Ob sie auf wirklichen Zusammenhängen beruhen, und welches Land dann der Anreger gewesen ist, das kann man zur Zeit nicht sicher entscheiden; die Arbeit daran ist stark im

Fluß. Aber uns berührt das hier nicht, denn die Ergebnisse sind im Hinblick auf die Entstehung des eigentlich „ägyptischen" Stiles gleichgültig: Ägypten hat ihn keinem fremden Volke zu danken. Jedenfalls aber zeigt ein Blick auf die späteren Werke Vorderasiens, welche Art Frucht die in Werken wie der Stiertafel liegenden „vorderasischen" Keime etwa hätten zeitigen können. Während der ersten Dynastie allmählich, endgültig durch die Schöpfer der neuen Kunst, sind sie abgestoßen und dafür die gepflegt worden, deren Früchte wir in der späteren ägyptischen Kunst erkennen. Ich brauche kaum zu betonen, daß das Folgende nicht auf Wertunterschiede abgesehen ist, sondern einfach auf die Unterschiede selbst.

Aus der vorgeschichtlichen Kunst Ägyptens haben wir die Darstellung eines Kampfes (Taf. 3): Der als Löwe gebildete König beherrscht das Schlachtfeld; er hat einen Feind niedergeworfen und bricht ihn vom Bauche her auf; Geier oder andere Raubvögel eilen schweren Fluges herbei und hacken an Augen und Gliedern der Leichen, ganz wie auf altbabylonischen und assyrischen Darstellungen. Nichts davon auf den vielen späteren ägyptischen Kriegsbildern. Erst die nubischen Barbaren in Meroe bringen solches[16] wieder. — Die Könige Ägyptens haben in den Titeln, die sie sich geben, und wo sie sonst von sich sprechen, nicht nur Wert darauf gelegt, das Wohl getreuer Untertanen bedacht zu haben, sondern auch mit den Waffen die Nachbarn in Ordnung, das heißt in Achtung, ja Furcht, gehalten zu haben. Mögen Wort und Bild, womit sie davon künden, oft reichlich hoch gegriffen sein, so haben sie doch im allgemeinen die Aufgaben, die ihre Zeit ihnen stellte, nach innen und außen würdig gelöst. Einmal aber hat es in der ägyptischen Geschichte etwas dem Geiste unserer Ritterzeit Ähnliches gegeben — die Ritter sind die Wagenkämpfer: Im Neuen Reiche, wo Ägypten jahrhundertelang die anerkannte Vormacht der damaligen Welt war, schildern Lehrer den Offiziersberuf in düsteren Farben, doch wohl, da die Schüler ihnen aus den Klassen ins Feld liefen[17]. Was lockte, lassen uns Bilder ahnen. Da sehen wir die leichten Wagen des Königs und seiner Helden über das Feld fliegen mit der hochragenden Gestalt des Göttersohnes, der die fliehenden Feinde (Taf. 34) wie Wild (Taf. 35,2)[18] vor sich hertreibt oder mit großer schwungvoller Bewegung erlegt (Taf. 35,1): Man möchte sagen, die Poesie des Kampfes oder der Jagd sei dargestellt. Auf Kampf- oder Jagdreliefs der großen Zeit des assyrischen Reiches dagegen glauben wir die mächtigen Wagen dröhnen, die Hufe hämmern zu hören, wenn der König in die Schlacht oder auf die Jagd fährt: Wir fühlen an den Streitern Assurbanipals die harte Arbeit und denken an Jesajas gewaltige Worte[1]) über das Assyrerheer. Der Unterschied in der Art, wie der Ansprung der Rosse im ägyptischen (Taf. 34, 35) gegenüber dem assyrischen aufgefaßt ist, fällt in die Augen.

Im Löwen stellt der Ägypter das königliche Tier dar, der Assyrer das mächtige Raubtier; es ist wesentlich, daß kein rein „ägyptisches" Rundbild eines Löwen einen geöffneten Rachen zeigt (Taf. 46, 1,3), wie es noch in der Frühzeit (Taf. 45)

[1]) Kap. 5, 26 ff.

vorkommt und in Vorderasien fast die Regel ist[19]. — In der Eingangshalle zu Djosers Stufenpyramide steht ein ähnlich Abb. 120 mit vielen Löwenköpfen geschmückter Thronuntersatz[1]). Die Köpfe haben zwar keine geradezu offene Rachen, fletschen aber die Zähne, so daß sie, wenn man in ihnen die neue Kunst suchte, doch der Regel widersprechen würden. Da sie nun aber, außer im Stil auch aus der sonst den Djoserbau beherrschenden sauberen Güte des Handwerks eigentümlich herausfallen, werden wir gewiß darin ein Werk der Frühzeit, einer der ersten Dynastien, sehen müssen, das man einem ehrwürdigen älteren Bau entnommen und zu gewissen Handlungen weiterbenutzt hat: Es war schon für Djoser ein Altertum.

Im älteren Ägyptischen gibt es nur für zwei Gangarten der Tiere Kunstformen: für Schritt und Galopp. In beiden berühren stets alle Füße den Boden: Beim Schritt stehen mit nur wenigen Ausnahmen die vier in ungefähr gleichen Abständen (Taf. 17 oben links); beim Galopp ist das vordere Beinpaar beinahe gleichläufig schräg vorwärts, das hintere ebenso rückwärts gestellt[2]). Die Kunstform des Galoppsprunges mit ausgreifend emporgeworfenen Vorderhufen findet sich erst seit der achtzehnten Dynastie und ihr Auftreten ist verbunden mit dem des Pferdes. Da dieses zwischen dem Mittleren und Neuen Reiche, wohl aus dem Mitannikreise, eingeführt worden ist, wird auch die neue Form des Ansprunges aus Vorderasien übernommen worden sein[20], nicht ohne die eben erwähnten starken Ausdrucksänderungen, die bis in die Hinterhufe gehen. Diese setzt das assyrische Pferd (Taf. 51) voll auf, während das ägyptische nur noch mit den Vorderkanten sich vom Boden abdrückt (Taf. 35). Nicht rein ägyptisch ist ein seit der achtzehnten Dynastie erscheinender Lauf von Jagdwild, in welchem es mit aufgeworfenem Hinterteil (Abb. 193) und oft mit durchgebogenem Rücken einherfliegt. Darin verspüren wir einen Hauch aus der kretisch-mykenischen Welt, für die dieser Galopp fast kennzeichnend ist[21]. Daß in den Jagdbildern die getroffenen Tiere oft anspringen, ist etwas anderes. Bei der Darstellung des Menschen bezeichnet die ägyptische Kunst auch den eiligsten Lauf fast nur durch Weitausschreiten unter Anheben der hinteren Ferse und Aufsetzen der vorderen Fußspitze, obgleich doch sonst, bei anderen Bewegungen, Stellungen mit einem erhobenen Beine vorkommen, die Entsprechendes für den Lauf erwarten lassen könnten. Ägyptische laufende Menschen haben so nichts Stürmendes, wohl aber eine federnde beherrschte Hurtigkeit (Taf. 18,1), zumal sie den Oberkörper stracks aufgerichtet tragen, oder höchstens leise vorneigen; nur im Neuen Reiche wird er seit der Amarnazeit (Abb. 172) öfters stärker in die Laufrichtung gelegt. Lauf mit einem über den Boden erhobenen Fuße, etwa als Sprunglauf zu bezeichnen, ist mir nur aus einem einzigen Grabe von Amarna (Abb. 172) bekannt. Daß gar beide Füße im Laufe über dem Boden schwebten, kommt nie vor, ebenso nichts dem wunderlichen „Knielauf" Entsprechendes[22], der in der älteren griechischen Kunst die Schnelligkeit andeutet.

[1]) [C. M. Firth u. J. E. Quibell, Step Pyramid II, Taf. 56.]
[2]) Propyl. 2[3], 249, 2.

Der Ägypter hat wohl zuerst unter den Völkern den Adel im Bau der menschlichen Gestalt gefühlt und dem in der Kunst Ausdruck verliehen. Man spürt, daß ägyptische Augen mit Freude auf dem Gleichgewichte der breiten Schultern in ihrem schönen Gegensatze zu dem aufstrebenden übrigen Körper geruht haben, und wir können an Zeichnungen der Pyramidenzeit aus Hilfslinien und Punkten die für das Ebenmaß des Körpers geltenden Verhältnisse ablesen (Abb. 323). Sehr fein hat J. Lange ausgeführt, daß man es nicht als anfängerhaft werten dürfe, wenn die Gestalten der ägyptischen Kunst „den Rücken stramm und steif halten, den Kopf hoch und gerade tragen". Es habe sich vielmehr „ein allgemeines Bewußtsein dafür entwickelt, daß die gerade Haltung im wirklichen Leben ein Ausdruck für Lebensmut, für das Gefühl der Überlegenheit ist, und daß sie deswegen naturgemäß mit zu dem Geiste des Triumphes gehört, den die Kunst verkünden solle". Wie stark bei der Entstehung der „ägyptischen" Kunst ästhetische Triebe gewirkt haben, wird auch recht deutlich, wenn man von fetten vorgeschichtlichen Frauenfiguren mit ihren starken Brüsten, Schenkeln und Gesäßen[1]) zu den schlanken, „an den Umriß edler Gefäße erinnernden[23] Frauenbildern des klassischen Ägyptens kommt, wo man durchweg mit wenigen, durch die Bedeutung bestimmten Ausnahmen[24], nur jugendlich feste, wohlgeformte Körper sieht (Taf. 1. 15,2). Zu vergleichen ist, wie zurückhaltend hier der Leib einer schwangeren Königin gezeichnet wird[2]). Und dasselbe gilt von der Darstellung der Gesäße, bei deren durchgängiger Zartheit man darauf verfallen ist, von perspektivischer Verkürzung zu sprechen. — Man sollte die wechselnden Ausdrucksformen dieser Körperteile im Flach- und Rundbilde genauer beobachten.

Wir wollen auch folgendes überlegen. In der langen Reihe ägyptischer Könige kann es unmöglich nur Menschen mit lebenslang musterhaft gesundem Körper gegeben haben; und doch finden wir, außer bei Amenophis dem Viertem, der seinen und seiner Familie ungesunde Körper mit allen wenig anziehenden Einzelheiten darstellen läßt[3]), bei kaum einem Könige ein Abweichen von dem Musterkörper, wie man ihn zur Zeit zu haben wünschte. Die Könige sind einmal rank und schmal, ein andermal breit und untersetzt, bald straff, bald üppiger, aber fast immer wohlgestaltet; nur in den Gesichtern findet man Bildniszüge, aber auch diese, bis auf Amarna und eine Gruppe von Königsbildern des Mittleren Reiches[4]) meist sehr gemildert. Die Beispiele von naturgetreuen Körpern nichtköniglicher Männer (Taf. 19,1) beweisen, daß die verschönende Darstellung der Könige auf dem Willen beruht, sie, die „guten Götter", Söhne und Ebenbilder von Göttern, über das zufällige, mit Mängeln behaftete Menschliche zu erheben. Unter Amenophis dem Vierten dagegen können wir neben den Körper seines Vaters Amenophis des Dritten im erhabenen Stile ein Bild halten, das uns in unerbittlicher Amarnischer Sicherheit die verfallene menschliche Erscheinung des alten, kränkelnden Vaters vor Augen führt[25]. Nicht nur das, sondern wir

[1]) Propyl. 2[3], 177. [2]) Ägypten, Taf. 15,1. [3]) Propyl. 2[3], 375.
[4]) Propyl. 2[3], 281 ff.

können auch Darstellungen Amenophis des Vierten selbst aus seiner ersten, noch verschönenden Zeit vergleichen mit solchen aus der Zeit nach dem Stilumschwunge.

Für die Gesichter sehen wir deutlich, wie jede Zeit ihr besonderes und mit Vorliebe gepflegtes Schönheitsbild entwickelt. So sind in Flachbildern die Gesichter der Zeit Amenophis des Dritten oft als solche kenntlich an dem feinen Stupsnäschen und den leicht schwellenden Lippen des Herrschers[1]). Das ist nur äußerlich dasselbe, als wenn den Künstlern der Schiefertafeln fast immer nur ein einziges Gesicht zur Verfügung stand; denn vom Alten Reiche an schafft man doch immer wieder auch vortreffliche Bildnisse. Diese zeigen in ihrer Kraft und Zahl, daß im ägyptischen Volke eine Fähigkeit zur Aufnahme und Wiedergabe persönlicher Züge des Menschen steckte, die ihr Höchstes in den durchgeistigten Königsbildnissen der zwölften Dynastie[2]) erreicht. Sie haben bis zum vierten Jahrhundert v. Chr., wo der Hellenismus dem Bildnisse neue Ziele ersah, in den umliegenden Ländern nicht ihresgleichen gefunden. Wesen und Zusammenhang jener Herrscherköpfe mit dem Schrifttum und dem Staatsgeschehen ist auf S. 29 f angedeutet. In Ägypten zeigt sich die Anlage zum Bildnis recht früh und vornehmlich im Rundbilde. Das hat gewiß, wie man öfters vermutet hat, seinen Hauptgrund im Totendienste, wo Figürchen oder Statuen dazu bestimmt waren, an Stelle des Verstorbenen Speisen, Gebete und andere Gaben in Empfang zu nehmen (Abb. 232, Taf. 16,1)[26]. Selbst das ägyptische Wort für Bildhauer weist auf den Totendienst, denn es bedeutet eigentlich „Der am Leben erhält“[27], entspringt also jenem in den Gräbern häufig sich äußernden Gedankenkreise vom Sohne, der „den Namen des Vaters (durch Stiftung des Grabes mit seinem Zubehör) am Leben erhält“. Daß die Tempelstatuen, die man sich selbst aufstellte, einen ähnlichen Sinn hatten, zeigen gelegentlich ihre Aufschriften. So, wenn der Stifter sagt, er habe seine Statue „in den Tempel gestellt, um niemals fern vom Gotte zu sein“[28], oder ein anderer sich glücklich preist, „im Schatten des Gotteshauses sitzend und die morgendlichen Lobgesänge aus dem Munde der Priester hörend Amun immer zu sehen“. Der Körper vermochte das Erkennen weniger zu unterstützen als der Kopf; daher begnügte man sich bei ihm noch häufiger als im Gesicht mit den typischen Formen[29].

Natürlich kann man nur sagen, was vielleicht zum Bildnis angeregt hat, aber nicht, warum die Anregung, die ja auch bei anderen Völkern nicht gefehlt hat, bei diesen fruchtlos geblieben ist. — Wenn man von den ausgezeichneten Bildnissen der Pyramidenzeit her vor die besten des Mittleren Reiches und etwa der Amarnazeit tritt, so bemerkt man ein jenen anderen Völkern unbekanntes Eingehen auf das seelische Wesen der Abgebildeten. Aber eins darf man vom Ägypter nicht erwarten, daß er nämlich bestimmte Gesichtszüge aus seiner Umgebung benutzt hätte, um den Figuren körperlich unbekannten Personen seiner Bilder gewisse geistige Eigenschaften zu verleihen. Nicht um den Charakter zu zeigen,

[1]) Propyl. 2[3], 336, 372. [2]) Propyl. 2[3], 281.

sondern als Kennzeichen von Menschen, deren sie freundlich oder spöttisch[1]) gedenken wollen, mischen die Künstler ab und zu eine bildnismäßige unter die typischen Figuren auf den Wänden der Gräber. Daraus folgt denn auch, daß keine ägyptische Göttergestalt in Gesicht- oder Körperformen das geistige Wesen ausspricht, das sie nach ihren Mythen hat, wie die Griechen Zeus, Poseidon und Pluton, Athene und Aphrodite körperlich unterschieden haben. Die ägyptischen Götter sind, wie die griechischen vor dem fünften Jahrhundert, nur durch äußere Abzeichen geschieden und folgen im übrigen dem allgemeinen Schönheitsideal der Zeit oder des Künstlers. — Überhaupt bleibt doch, bei aller Befähigung zum echten Bildnisse, die Neigung zum typisch-idealen bemerkenswert. Zu allen Zeiten findet sich beides nebeneinander, oft bei derselben Person.

Noch etwas recht anderes ist wenigstens zu erwähnen. Zuerst A. Wiedemann[30] ist es aufgefallen, daß unter den älteren Fundstücken rein weltlicher Bedeutung Schmutzereien fast völlig fehlen, während sie in der Spätzeit mit ihrem Rassengemisch nicht immer zuträglicher Art auf Schritt und Tritt vorkommen. Auch die früheren Ägypter haben ihr reichlich Teil an diesen Dingen gehabt, und wir können manchen Blick hinter den Schleier werfen, der Menschlichkeiten verhüllt, die über das Gesunde hinausgehen, aber man zerrte sie nicht oft in der bildenden Kunst ans Licht. Was sich findet ist meist in der Religion begründet.

Hat man die in dem Aufgezählten sich äußernde *Beherrschtheit* erfaßt, die, weil der Ägypter von Natur leicht erregbar ist, in den erhaltenen „Lehren" — das sind Mahnschriften zur Lebensklugheit[31] — den Lesern öfters ans Herz gelegt wird, so ist man einer der wichtigsten Seiten ägyptischer Kultur sehr nahe[32]. Man wird dann auch manches andere, sobald es nicht in den Anfängen, sondern in der reifen Kunst auftritt, als Mäßigung ansehen dürfen. Ich denke zum Beispiel an jene Veränderung in der Schwanzlage des Löwen und das Schließen seines Rachens, sowie auch an das feine Lächeln, das als Ausdruck der Güte um die Lippen ägyptischer Statuen spielt, wenn wir es neben das „Lächeln" anderer Kunstkreise halten. Die ägyptische Beherrschtheit in ihrer Eigenart innerhalb des großen Bereiches der „vorgriechischen" Künste hebt sich besonders ab von der genialen, aber oft etwas zügellosen kretisch-mykenischen Art. Diese Kunst hat nicht geringen Reiz auf Künstler des Neuen Reiches ausgeübt, die manches aus ihr übernommen haben, aber immer dessen entkleidet, was der Ägypter als formenroh empfinden mußte[33], wie umgekehrt jene Völker Ägyptisches als der Lockerung bedürftig empfunden haben mögen. Ägyptische Bildner bleiben stets im Flach- und Rundbilde, mehr auf den gefestigten Aufbau der Figur gestimmt (auf Statik), als darauf, sie durch eine innere Kraft fortgerissen erscheinen zu lassen (auf Dynamik), worin die Stärke jener Mittelmeerkunst liegt, oder auf harmonische Entfaltung organischer Körper[2]), wie sie dem Griechen zum Ziele wird[34].

Der statische Zug und die Neigung zu geometrischen Formen, wobei vor allem an ungefähr rechtwinklige[3]) zu denken ist, die Liebe zur Klarheit und Einfachheit in der einzelnen Figur und dem Aufbau des Bildes sind erst in der zweiten und

[1]) S. 50 [2]) S. 354. [3]) Vgl. S. 330.

der dritten Dynastie entscheidend durchgebrochen und dann dem ägyptischen Bildner zur anderen Natur geworden (Abb. 8). Das vor allem ist es, was die „ägyptische" Kunst von der der Vor- und Frühzeit und auch aller Nachbarvölker abhebt. Wohl gibt es Zeiten, wo das geometrische Gepräge gemildert ist. In der Zeit Amenophis des Dritten schwelgen gewisse Künstler mit der Hingabe von Schönschreibern in Eigenschönheit der Linie[1])[35]. In der Amarnazeit wiederum neigt man — die modernen Ausdrücke mit Vorbehalt gebraucht — zu fast „expressionistischen" Figuren[36] oder zu kretisch-mykenischem „Impressionismus"[2]). Aber nie geht ein mathematischer Grundzug ganz verloren. — Einige Rundbilder der alten amerikanischen Völker stehen den ägyptischen an geometrischer Schärfe recht nahe. Aber ihnen fehlt die andere Seite der ägyptischen Kunst, die Bejahung des Rechtes der Natur.

Abb. 8. Brustschmuck des Hohenpriesters von Memphis. AR.

Für das Wesen des Ägypters und seiner Kunst ist recht bezeichnend ihr Verhältnis zu den Blumen[37], das eigentlich auffallend wenig durch religiöse Gedanken bestimmt ist. Eine Pflanze, die in zwei Formen vorkommt und mit den — übrigens recht unsicheren — Namen Winde (Abb. 9 b) oder Lilie (Abb. 9 a) bezeichnet wird, sowie den Papyros (Abb. 10) kann man als die „Wappenpflanzen" von Ober- (Winde/Lilie) und Unterägypten

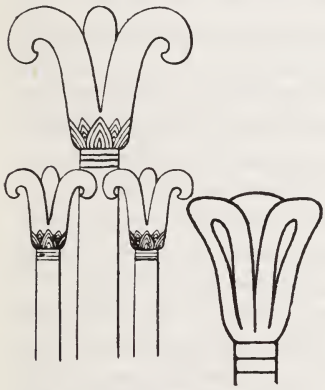


Abb. 9. „Lilie" (a) und „Winde" (b), die Pflanzen von Oberägypten. AR.

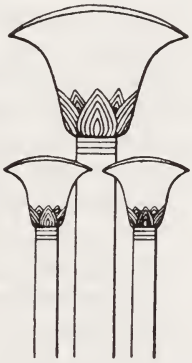


Abb. 10. Papyros, die Pflanze von Unterägypten. NR.

Abb. 11. Papyrosstengel von den beiden Lotosarten umwunden. AR.

(Papyros) ansehen. Sie finden sich als solche unendlich oft auf den Denkmälern; doch scheint der Papyros auch in bezug zur Göttin Hathor zu stehen[38]. Dagegen kommt dem sonst am häufigsten verwendeten Lotos (Abb. 11) keine ernsthafte religiöse oder symbolische Bedeutung zu. Wir hören zwar, der junge Sonnengott sei wie eine oder auf einer Lotosblume aus dem Urmeer aufgetaucht; ein

[1]) Propyl. 2[3], 373. [2]) Propyl. 2[3], 379.

Gott namens Nefertem trägt eine Lotosblume auf dem Kopfe und wird selbst „die Lotosblume an der Nase des Sonnengottes“ genannt. Aber das ist wenig und steht durchaus nicht in der Mitte religiösen Denkens[39]. Abb. 11 enthält die beiden Arten des ägyptischen Lotos, die blaue Nymphaea caerulea, in der Seitensicht ein Dreieck, und die weiße Nymphaea lotus, ein Halbkreis, beide um ein Schäftepaar des Papyros gewunden. Man hat alle drei in der Neuzeit oft zusammengeworfen, und dazu noch die aus Indien stammende Nelymbo speziosa, die aber erst im späteren ersten Jahrtausend v. Chr. nach Ägypten gekommen ist. Blumen als Schmuck des Lebens kommen in den Bildern bis zur fünften Dynastie verhältnismäßig selten vor. Von da ab jedoch findet man kaum einen Speisetisch, kein Speisenstilleben (Taf. 20,2), dem nicht eine Lotosblume beigefügt wäre, keinen Speisenden, der nicht eine solche zur Nase führte[1]). Wir haben keinen Grund, in diesem Gebrauche des Lotos einen tieferen Sinn zu suchen. Ebenso könnte jener Beiname des Nefertem vom Bildgedanken der Kunst angeregt sein[39]. Im Anfange des Neuen Reiches nimmt mit der allgemeinen Steigerung des sinnlich schönen Lebensgenusses auch der Blumenschmuck beträchtlich zu. Immer mehr Pflanzen und Blumen werden rein aus Freude an ihrer Schönheit verwendet, in vielen neuen Formen: Als langstengliger Lotos, der ohne sichtbar befestigt zu sein, um Krüge geschlungen ist (Abb. 12)[40] — als bortenförmige Gewinde (Abb. 1 u. 2), deren einzelne Blüten und Blütenblätter senkrecht an dem sie tragenden Bande hängen[41], nicht, wie bei uns, sich in seine Richtung strecken — als Stabstrauß (Abb. 13), das heißt als oft mannshohes Bündel mit Papyrosschäften als Rückgrat — und anderes mehr. — Das bortenartige Blumenmuster dringt auch in die so beliebten breiten Schulterkragen ein (Taf. 25,1), die vorher nur aus geometrischen Teilchen wie Plättchen, Kugeln und Tropfen und Röhrchen bestanden (Taf. 12,2). Besonders auf den mumienförmigen Särgen[2]) sieht man recht üppige Beispiele. – Die Liebe zu Blumen wird für die Ägypter immer bezeichnender. Schließlich gegen Ende

Abb. 12. Mit Lotosstengel umwundener Krug. NR.

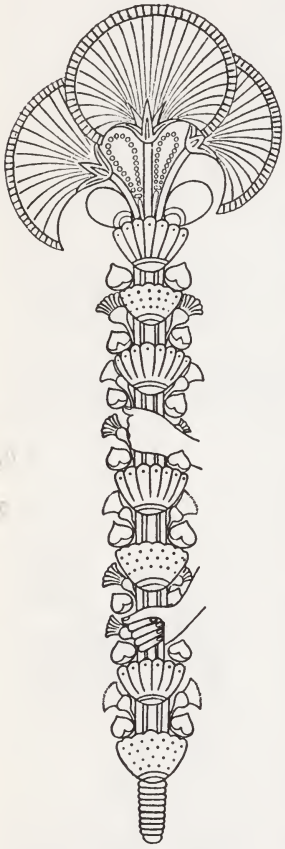


Abb. 13. Stabstrauß. NR.

[1]) S. 44. [2]) Propyl. 2[3], 400,3.

des Neuen Reiches gibt es kaum etwas, dem nicht Blumen ihren Schmuck schenkten, unmittelbar oder durch Übertragen der Form[42] — In der Amarnazeit sieht man in der Art, wie Büsche, Blatt- und Rankwerk gezeichnet werden[1]), älteres Ägyptisches offenbar gefördert durch den Anblick kretischer Werke, die so lebendig die Augenblickbewegung erfassen.

Blumen als bloßes Ornament sind bis ins Mittlere Reich noch recht selten; man findet sie fast nur an den Stirnbändern der Frauen, und zwar vielfach als Rosetten, die auch in die Flächenzier übergehen. Im Neuen Reiche ist das Pflanzenornament weit verbreitet und vielgestaltig.

Steinerne Pflanzensäulen finden wir schon in den Anlagen um Djosers Stufenpyramide, und in ihrer Ausbildung hat sich bis in die späteste Zeit eine reiche Phantasie bewiesen. Sie ist erwacht an den noch kunstlosen Trägern der Hütten und Zelte mit ihren Papyrusschäften oder Rohrbündeln, und saugt aus deren pflanzlicher Natur dieser Urbilder ihr künstlerisches Leben.

Wenn dabei die zur Kunstform werdenden Schäfte und Stämme eine Papyrosdolde, eine Palmenkrone oder andere Pflanzenköpfe bekommen, so zeigt sich darin der auf S. 59 beschriebene Trieb zu verlebendigen.

Die Gebilde erscheinen zwar, wie Rundbilder überhaupt[2]), durch den Werkstoff gebändigt, endigen aber, was L. Borchardt zuerst gesehen hat, wie freie, nicht tragende Werkteile, also die aufragende Palmensäule unter der Last des Steinbalkens[3]) ebenso geformt wie die waagerecht ins Leere stoßende Tragstange einer Sänfte[4]). Die Kernaufgabe auch der ägyptischen Pflanzensäule ist das Tragen, aber ihre Schmuckform gehört zum großen Teile — etwa bis auf den Widerstand des Werkstoffes — zum freien Walten der Phantasie[5]). Daß Bauglieder nicht nur statisch-mechanisch der Aufgabe eine Last zu tragen genügen, sondern Druck und Widerstand in ihren Linien und Flächen ausdrücken sollen — man nennt das organische Bildung —, ist erst eine Forderung der griechischen Kunst und auch in ihr nur allmählich entwickelt.

An leichten hölzernen Säulen der Lauben und Thronhimmel hat die Phantasie oft zu den verwegensten Verbindungen geführt.

Das Bewußtsein einer Einheit des Seelenlebens lockt zu dem Versuche, sich dem Wesen der bildenden Kunst auch dadurch zu nähern, daß man andere Kunstgebiete heranzieht. Es wäre wohl in der Tat das Endziel erreicht, wenn wir aus bildender Kunst und Baukunst, aus der Dichtkunst, der Musik und dem Tanz, ein Gesamtbild ägyptischen Kunstlebens erstehen lassen könnten, in dem ein Teil den andern stützt. Doch sind wir von solchem Ziele noch weit entfernt, das ja auch bei vielen uns weit bekannteren und vertrauteren Völkern noch unerreicht ist. Zudem kann ich aus dem vielleicht schon Greifbaren hier nur das Wichtigste herausheben[43].

---

[1]) Propyl. 2[3], 379. [2]) S. 51.

[3]) Propyl. 2[3], 216,2. [4]) Ebenda 268,1.

[5]) [Die neuere Forschung erkennt in den Schmuckformen mehr und mehr Symbolgehalte].

Mit der *Baukunst* hängt die ägyptische bildende Kunst schon durch enge räumliche und körperliche Verbindung zusammen. L. Curtius[44] hat als für die Weltgeschichte der Baukunst unermeßlich bedeutend hervorgehoben, daß die steinernen Tempelanlagen der Pyramidenzeit zum ersten Male in der Geschichte weit ausgreifende architektonische Ideen in klar durchdachte Grundriß- und Aufbauform gebracht und größere Folgen von Räumen gestaltet haben, die nicht mehr der Not oder einem unmittelbaren Bedürfnis, sondern einer künstlerischen Absicht dienten.

Daß die Ägypter die Lehrmeister der Mittelmeervölker im Bauen aus sorgfältig behauenen Quadern gewesen sind, hat man längst geahnt. Die letzten Jahrzehnte aber haben die überraschende Erkenntnis beschert, daß dieses Volk selbst erst in der Helle der Geschichte sich den Quaderbau geschaffen hat. Wegbereiter war der noch tief in der vorgeschichtlichen Zeit getane Schritt, Nilschlamm zu rechtwinkliger Ziegelform zu schneiden[45], eine jener Erfindungen, bei denen Technisches und Ästhetisches nicht zu trennen ist. Spuren lassen vermuten, daß sie in Ägypten den Übergang von runden Bauten zu rechteckigen nach sich gezogen hat: Im rechteckigen Ziegel liegt ein Trieb zu rechtwinklig geometrischer Ausgestaltung der Bauteile und Räume. Gebrannte Ziegel scheint erst das Neue Reich zu kennen, und zwar wohl vor allem für gewisse Sonderformen.

Die zweite Dynastie, wo man die Jahre noch benannte, nicht zählte, hat es für wert gehalten, ein Jahr zu benennen als „Jahr, in dem das Gebäude ‚Es bleibt die Göttin' aus *Stein* errichtet wurde". Bald danach erstand die Stufenpyramide von Sakkara, das gewaltige Grabdenkmal König Djosers, mit seiner Umgebung in fein durchgebildeten Bauformen. Es ist der erste erhaltene künstlerische Denkmalbau ganz aus Stein. Von da ab ist der Steinbau die Leidenschaft der ägyptischen Könige, ja des ägyptischen Volkes, geworden. Wohl ist das Heer der Statuen, Flachbilder und anderen Schöpfungen zahlreich und eindrucksam; aber es wird weit überragt von den Werken der Baukunst, die denn auch unter dem Bilde der großen Pyramiden von Gise zuerst vor unserem Geiste ersteht, wenn wir von ägyptischer Kunst und ägyptischem Stile hören. Und das mit Recht. Wer meint, die Pyramide sei aus einem Steinhaufen entstanden, sie gehöre darum nicht zur Kunst, der übersieht das Maß künstlerischer Leistung, das dieser Entwicklung gewidmet ist. An den großen Pyramiden von Gize hängt das Wort des Omara al-Yamani bei Makrizi. Das sind Bauten, vor denen sich sogar „die Zeit fürchtet, und es fürchtet doch sonst alles in der sichtbaren Welt die Zeit". Das brauchen wir nicht als ein bloßes Glitzerwort zu nehmen, sondern es rührt wirklich tief. Es wird kaum ein Volk geben, in dessen Denkmälerinschriften so oft von Millionen von Jahren, von Ewigkeiten, die Rede ist. Und diese Sehnsucht nach Unvergänglichkeit hat in den Bauten Ägyptens doch erst mit den Riesenquadern der vierten Dynastie angemessenen Ausdruck gefunden. Nur leise neben dem gewaltigen Tone der Königsdenkmäler hören wir in Schriftwerken die Frage raunen, ob denn all dieses Mühen der Großen nicht doch vergeblich sei ein Unterton, der seit dem fürchterlichen Ende der Pyramidenzeit nie ganz verstum-

men will. Der Ägypter weiß also wohl, daß die Zeit auch eine nagende, zerstörende Macht ist; wenn er aber von Ewigkeit spricht, so denkt er nur an Wohlbehaltenheit bis für unendliche Zukunft. Ähnlich denkt er ja auch bei der Mumie nicht an „Ausweiden", Entziehen von Säften, also an Verneinendes, sondern an die Erhaltung des Körpers. Den Begriff des Furchtbaren, der sich, wer weiß aus welcher Quelle, oft an unser Wort Ewigkeit geheftet hat, muß man von den ägyptischen Wörtern (*nḥḥ* und *ḏ.t*) fernhalten. Vor allem sollte man nicht in der verkürzungslosen ägyptischen Naturwiedergabe das Streben suchen, die dargestellten Wesen aus dem Leben heraus in die Ewigkeit zu überführen[1]).

Wir dürfen unmöglich daran vorbeigehen, daß der Quaderbau, wie wir jetzt wissen, gerade in derselben Zeit zum Kunstmittel ausgebildet wird, wo auch der übrigen bildenden Kunst das Neue, das ihr den eigenen Zug gegeben hat, Gewißheit und Bewußtsein wird. Die *Rundbildnerei* hat sich, sobald aus anfangs nur kleinen Figuren eine große Statuenkunst erwuchs, eng mit der Baukunst verbunden. Während die Griechen im allgemeinen die Aufstellung im Freien bevorzugten[46], widerstrebte es ersichtlich ägyptischem Gefühle, große Rundbilder sich gegen die freie Luft erheben zu sehen. Man gab ihnen fast immer einen Gebäudeteil als Hintergrund, außer wo sie, in Reihen stehend, selbst eine Art Schranke bildeten, wie in einer aus Widdern[2]), Sphinxen oder Menschenfiguren bestehenden Wegeinfassung für den dazwischen Wandelnden. So wie das Rundbild danach strebte, sich an Gebäude zu lehnen, hat auch umgekehrt die ägyptische Architektur nach Rundbildern verlangt. Die Statue wurde zu einem erwünschten und viel gebrauchten baulichen Wirkmittel. Daß das Rundbild dann mit einer Wand oder einem Pfeiler völlig verwächst[3]), finden wir schon seit der Pyramidenzeit; es bleibt jedoch dem Sinn und der Form nach so gut wie selbständig. Auch in den seltenen Fällen, wo Figuren ein Gebälk tragen, wird die Formdurchbildung nicht durch den Gedanken daran gelenkt[4]).

Dem Rundbild dasselbe zu leisten wie eine Gebäudewand, dient der Bestandteil ägyptischer Statuen, den wir *Rückenplatte*[5]) nennen. Dagegen wird der sogenannte *Rückenpfeiler* (Taf. 47) anders zu erklären sein. Er ist wohl entstanden aus einem wirklichen oder eingebildeten technischen Bedürfnisse; jedoch ist zu beachten, daß er nach H. Fechheimer[47] erst eingeführt zu sein scheint, als die ägyptische Kunst schon ihrer selbst sicher war, in der Pyramidenzeit. Aus dem handwerklichen Mittel ist sofort ein künstlerisches geworden, das den auch in der eigentlichen Figur liegenden tektonischen Ausdruck trefflich stärkt[48]; Mesopotamien kennt den Rückenpfeiler nicht.

Werfen wir noch einen Blick auf die Hallen am Eingange zu Djosers Pyramidenbezirk (Abb. 14): Die lange Halle scheint durch seitliche Zungenmauern, die in Säulen auslaufen, zu zwei Reihen Kojen an einem offenen Mittelgange aufgeteilt. Daß aber solche Aufteilung nicht die eigentliche Aufgabe dieser Zungen ist,

[1]) S. 50. [2]) Propyl. 2[3], 318.
[3]) Taf. 18,2; Propyl. 2[3], 324. [4]) S. 23.
[5]) Propyl. 2[3], 235.

ergibt sich aus dem Quersaale vor dem großen Hofe. Hier sind keine Kojen zu sehen, sondern gerade das Mittelschiff dieses Saales ist gesperrt. Der Meister hat das in den Kauf genommen, um einen freien Durchgang von der langen Halle zum großen Hofe zu gewinnen. Man glaubt zu erkennen, daß ein dreischiffig gedachter Raum, den man vielleicht früher aus Luftziegelmauern und hölzernen Stamm- oder Bündelstützen ausgeführt hatte, in Stein umgesetzt ist. Die Idee der Steinsäule schwebt schon vor, aber man getraut sich noch nicht, sie frei hinzustellen; in dem vielfach versperrten stofflichen Gebilde des Quersaales das dreischiffig offene Gedankenbild zu schauen, blieb dem inneren Blicke des Besuchers überlassen[1]).

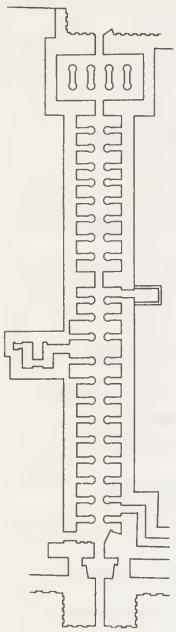


Abb. 14. Grundriß der Eingangshalle zum Djoser-Bezirk. AR.

Das *Flachbild* hat seinen Ausgang genommen von Flächen an Felsen, Töpfen, Geräten und dergleichen. Sobald aber die Baukunst geeignete Flächen bot, hat es sich diese angeeignet. Während die Gebäude anfangs nur zurückhaltend an gewissen Stellen mit Bildern bedeckt wurden, gibt es später kaum eine Wand, die nicht mit sinnvoll ausgewählten Reliefs und Malereien überzogen wäre.

Je strenger dabei die einzelnen Flächen in rechteckige Felder und Streifen geteilt werden, um so weniger sträubt sich unser Gefühl gegen ein solches Bedecken der Wände. In der Hinsicht scheinen uns die Künstler der späten Zeit, ja noch der griechisch-römischen, feinere Empfindungen zu verraten als die Bildhauer Ramses des Zweiten, die es wagen, mächtige Tempeltürme mit einer ihrer gewaltigen, freien Schlachtendarstellungen zu bedecken. Sie folgen darin vielleicht der Amarnakunst, die es auch schon liebte, ganze Wände der Gräber unaufgeteilt mit Einen Bilde, dessen Herz der König ist, zu füllen[49]. Wie vortrefflich die Ramessidischen Werke an sich auch sein mögen, so sind sie doch als äußerer Gebäudeschmuck unzweifelhaft nicht nur jenen späten unterlegen. Man würde ihnen auch eine dritte Art vorziehen, wie man sie etwa am Tempel von Angkor-Wat in Hinderindien findet. Inhaltlich sind diese Entwürfe den Ramsesreliefs nicht unähnlich, aber sie füllen die zur Verfügung stehenden Gebäudeflächen lückenlos mit dichtgedrängten flachen Figuren bis in den letzten Winkel und ergeben so wirklich einen teppichähnlichen Wandüberzug. Ein solches Vollstopfen der Bildfläche würde nun wieder dem Ägypter nicht gefallen haben. Er liebte es zwar auch, die Fläche innerhalb eines Bildes zu decken, aber mehr in gefälligem Ausgleiche zwischen Figuren und Grund[2]), worin natürlicher Zeitgeschmack und Inhalt manchen Wechsel mit sich brachten.

---

[1]) [Vgl. dagegen Wolf, Kunst, S. 114, mit der zitierten Literatur].
[2]) Vgl. S. 172.

In der Pyramidenzeit beginnt man [1]), die Bilder je einer Wand oben und an den Seiten in den Rahmen eines Farbenbandes zusammenzufassen. Es ist das ein schmaler flachbildlicher Streifen längsgerichteter, durch schwarze und weiße Querlinien (Abb. 4 b, c) [2]) getrennter bunter Rechtecke. Dieser Rahmen kann oben einen aufragenden dichten friesartigen Schmuck erhalten, der in zwei Arten auftritt (Abb. 4 b, c): Die eine (b) ist spitz und zeigt sich schon seit der ersten Dynastie frei aufragend über Mauern, Toren und auf Dächern von kapellen- oder turmähnlichen Gebäuden (Taf. 39,1). Die andere (c) ist stumpf, dicht unter dem oberen Ende fest geschnürt und dadurch oben kurz gefächert [3]). Wir sehen diese zweite zuerst als Wandbekrönung in den Pyramidentempeln. Beide sind offenbar verwandt, aber wie sie und ihre Verschiedenheit zu erklären sind, ist noch unklar. Auf die Wände der Privatgräber tritt die stumpfe Art vereinzelt schon im Mittleren Reiche über [4]), die spitze erst im Neuen. Von diesen beiden Wandfriesen pflegen wir den spitzen nach dem Lautwert eines ihm ähnlichen Schriftzeichens *cheker* „Schmuck" zu nennen, und den stumpfen hat man, gewiß mit Unrecht, auf geknotete Aufhängefransen von Teppichen zu deuten gesucht. Neben ihnen besteht eine ganze Anzahl anderer Friesarten, deren Bestandteile sich im Laufe der Jahrhunderte mannigfach ändern. Bevor das *cheker* in die Privatgräber eindringt, finden wir an seiner Stelle eine fortlaufende schmale Reihe stehender oder hängender Dreiecke, die abwechselnd schwarz und weiß gefüllt [5]) oder aufgelockert und den Schnürungen des Rundstabes (Taf. 18,2) angenähert sind.

Dem Kopffriese entspricht ein Sockelschmuck, der in der Vorgeschichte (Abb. 144) [6]) nur aus einem breiten schwarzen Felde und einem schmalen roten Abschlußstriche besteht. In der Pyramidenzeit wird (Abb. 4 a) durch Zutun von Gelb, manchmal [7]) mit eingetragener Holzmaserung, dem Ganzen mehr Farbigkeit gegeben. Etwa im Neuen Reich erst entwickeln sich Fußfriese aus Reihen von vermenschlichten Landesteilen, Pflanzen und dergleichen Sinnbildern als irdische Gegenstücke zu dem Sternenmeere der Decke [8]).

Das ägyptische Relief ist durch seine Flachheit geeignet, sich an Architektur anzuschmiegen, ohne sie körperlich aufzulockern. Diese Flachheit ist zwar nicht erst aus der Verbindung mit der Architektur entstanden, mag aber erhalten und weitergetrieben worden sein dadurch, daß das Relief immer enger mit Gebäudeflächen verbunden wurde.

Da der neue fast geometrische Formgeist im Rund- und Flachbilde seine erste deutliche Ausprägung gleichzeitig mit der Erfindung und Entwicklung des Quaderbaues erhält, liegt der Gedanke an einen inneren Zusammenhang nahe. Aber man darf nicht meinen, die neue Bildkunst verdanke ihr geometrisches Gepräge unmittelbar der neuen Baukunst. Wir brauchen uns nur darauf zu besinnen, daß ja schon Jahrhunderte vorher der rechtwinklig geschnittene Ziegel erfunden war, und daß im Flachbilde etwas vom neuen Geiste schon gleich nach dem Beginne

[1]) Vgl. S. 48. [2]) Propyl. 2[3], 418,2. [3]) Propyl. 2[3], 362.
[4]) Propyl. 2[3], 300. [5]) Propyl. 2[3], 220. [6]) Propyl. 2[3], 184.
[7]) Propyl. 2[3], 220. [8]) S. 240.

der ersten Dynastie sich regt, also bevor der Quaderbau zur Ausdrucksform ausgebildet wird. Es ist nicht eins vom andern abhängig, sondern alles nur Bäche aus demselben Quellgebiet, die sich in der zweiten und dritten Dynastie vereinigen. Eben diese Vereinigung, die enge räumliche Verbindung der Rund- und Flachbilder mit der Architektur hat dann im Wechsel den Sinn für das Durcharbeiten der Formen allseitig gefördert. Dabei ist es natürlich, daß die der Architektur gestellten Statuen auch in sich strenger gebaut wurden als kleinere Figuren, in denen sich öfter Lockerungen finden. Daß bei den ägyptischen Bildern von Menschen und Tieren, wie in jeder „vorgriechischen" Kunst, unter der Oberfläche der scharfen Ausdruckprägung noch eine ganz andere Kraft wirkt, die die Rundbilder in ungefähr rechtwinklig zueinander stehende Ebenen zwingt und die Flachbilder sich ohne Verkürzungen und Schrägansichten ausbreiten läßt, werden wir im vierten, sechsten und siebten Kapitel sehen.

Die ägyptische Baukunst hat mindestens seit dem Beginne der Pyramidenzeit in den Werken, die Höherem dienen, ihren Sinn für das Erhabene in Gebäuden betätigt, die das gewohnte Maß oft gewaltig übersteigen. Auch in die bildende Kunst ist dadurch die Riesengröße eingezogen und hat seit der Schaffung der großen Sphinx von Gise immer wieder dazu gelockt. Äußere Größe an sich kann ein ästhetisches Mittel sein; man darf aber behaupten, daß auch die Ausdruckskraft der Bildkunst für Würde und innere Größe durch die Verbindung von Rundbild und Bauwerk gesteigert worden ist.

Es ist recht gefährlich, heute schon zu tief, über das Angedeutete hinaus, sich in die inneren Beziehungen der Rund- und Flachbildnerei zur Baukunst einzulassen. Denn diese selbst ist bisher noch kaum über das Technische und Äußerliche hinaus erforscht. Die Fachleute wissen, wieviel selbt da noch zu tun ist, ehe man weiter zum Erfassen des Geistes schreiten kann, wobei dann Grundgedanken dieses Buches sich wieder zu bewähren haben.

Von Musik und Tanz[50] wissen wir beinahe nichts, so viele Musikwerkzeuge und Vorführungsbilder uns auch überkommen sind. Wir müssen dankbar sein, wenn einem Kenner der Musikgeschichte sich daraus für die alte Zeit eine überwiegend ruhige Musik ergeben hat. Auch die Tänze, mit denen sie verbunden ist, sind offenbar noch gemessen (Abb. 164)[1]). Nirgends verraten Tänzer, Sänger und Spieler jene Anspannung, die sich bei schwungvoller und aufregender Musik der Ausführenden bemächtigt. Zu bemerken ist aber, daß schon am Ende des Alten Reiches die alten geschlossenen Tänzerreihen mit ihren beherrschten Bewegungen aufgelöst und die Tanzschritte zu gewaltigem Beinwerfen gesteigert werden[2]), doch liegt auch darin noch immer eine jugendlichere Art des Reizes und der Erregtheit als in den schwüleren Tanzformen der späteren Zeit[3]). Denn wo zu

---

[1]) Zu den Sprungtänzen und akrobatischen Tänzen vgl. E. Brunner-Traut, Tanz, S. 22 ff.

[2]) Propyl. 2[3], 264,2.

[3]) Propyl. 2[3], 397,2.

Anfang des Neuen Reiches nach der Hyksoslücke die Denkmäler wieder sprechen, ändert sich das Bild recht bald: Ruhe, Milde und Einfachheit der alten Tonkunst schwinden; neue Instrumente ziehen ein, voll, schrill und lärmend scheint die neue Musik zu rauschen, das Zeitmaß gesteigert zu sein; Spieler und Tänzer bewegen sich leidenschaftlicher und sinnlicher in freien Gruppen. Von der Seele des Ägypters hat die aufreizende Tonkunst des Asiaten Besitz ergriffen. Selbstverständlich kann aber ein Volk von der künstlerischen Höhe des ägyptischen nicht viele Jahrhunderte hindurch eine fremde Musik im Lande gehabt haben, ohne sie seinem Wesen und eigenen Bedürfnissen anzupassen. Es darf deshalb nicht angenommen werden, daß die Tonkunst seit dem Neuen Reiche rein asiatisch geworden sei. In der altertümelnden Spätzeit ersieht man aus den Quellen auch für Musik und Tanz einen Kampf zwischen den Kreisen, die sich allem Neuen hingaben, und denen, die sich zu Hütern des Ägyptertums berufen fühlten. Enthalten die geschilderten Züge die Hauptlinie der Entwicklung in der Musik, so lassen sie sich mit dem, was man aus der Entwicklung der bildenden Kunst als solcher ablesen kann, wohl vereinigen. Besonders ist das Steigen des Gefühlausdruckes im Neuen Reiche beiden eigen.

Die ägyptische *Dichtkunst* ist noch fast gar nicht untersucht[51]. Ihr Wesen wird ohne ein durchdringendes Erfassen der äußeren und inneren Form der Sprache nicht in seiner Tiefe gedeutet werden können. Solchem Erfassen sind wir aber aus begreiflichen Gründen vorläufig noch ferner als bei anderen Kulturvölkern. Nicht mehr als das Allergröbste an den ägyptischen Dichtformen ist beobachtet, und ob wir jemals in deren Feinheiten eindringen werden, ist sehr fraglich, da uns bei der Natur der ägyptischen Schrift, die ja, wie manche ihr folgende, keine Vokale schreibt, so wichtige Dinge wie Klang und Tonschritt immer verschlossen bleiben werden. Wir können bei der Dichtkunst vorläufig nur in einigen wenigen Teilen die Entwicklung überschauen, dürfen aber hoffen, daß spätere Arbeit einst zu einem wenigstens einigermaßen befriedigenden Ende führe. Aus der Pyramidenzeit ist uns in religiösen Texten der Kammern und Gänge manch Gedicht von hehrer Schönheit erhalten; und sehr vieles von dieser Literatur geht noch auf die Früh-, manches wohl gar auf die Vorzeit zurück. Die schlichten biographischen Inschriften und einige Anweisungen zur Lebensklugheit ließen sich wohl vereinigen mit dem sachlichen, unzerrissenen Sinne, den wir in der bildenden Kunst des Alten Reiches empfinden. Der ungeheure Zusammenbruch, in dem dieses untergegangen ist, und der Neubau unter den großen Herrschern des Mittleren Reiches haben die ägyptische Literatur um eine Reihe von Werken bereichert[1]), die tief greifen in der Erfassung der Widerstreite im Menschenleben und die als Muster der Sprach- und Darstellungskunst lange in Ansehen gestanden haben. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß eine Gruppe von Königsköpfen, ernsten, ja schwermütigen und doch auch von angespannter Tatkraft zeugenden Königsköpfen, Antlitze „voll Stolz und Gram, voll Schmerz und

[1]) [Vgl. E. Otto, Der Vorwurf an Gott, Hildesheim 1951].

Kraft zugleich“ [1]) aus demselben Erleben heraus gestaltet ist [2]). Auch sie haben durch die Jahrhunderte hindurch gelegentlich nachgewirkt. Die Dichtungen des Weltmacht gewordenen Neuen Reiches mit ihrer großstädtischen Freude an der verrauschenden Fülle des Geschehens und der Schönheit in der Welt, mit Bildern und Vergleichen voll feiner, ja oft empfindsamer Einzelzüge der Naturbeobachtung, spiegeln sich in den Werken der bildenden Kunst — auch Amarna ist ägyptisches Gewächs —; und wer die Königstexte der Ramseszeit liest, etwa das Gedicht auf Ramses des Zweiten durch eigene Tapferkeit errungenen Sieg über die Hethiter bei Kadesch [3]), spürt denselben großen Schwung, wie er aus den Flachbildern der Ramsesse spricht (Taf. 34. 35,1 u. 36).

Im Leben der Naturvölker ruht viel selbst vom alltäglichen Tun in magisch-religiöser Bettung. Ihre gemeinschaftbildenden und stilbindenden Formen verknüpfen die zukünftigen Geschlechter über das gerade Lebende hinweg mit den vergangenen. Unter dem Vordringen der Zivilisation zieht sich diese Bindung immer mehr auf das Gebiet der Religion [4]) in engerem Sinne zurück, auf den Verkehr mit Göttern und Toten, in Ägypten auch auf das Königtum. Darum pflegt, was ausdrücklich in deren Diensten steht, Zeichen höheren Alters zu bewahren. So halten gewisse Kapellen [52] Erinnerungen an die Rohrhüttenform des ältesten Gotteshauses fest ; so tragen Handlungen, Reden und Bildwerke in diesem Bereiche altertümlichere Formen als im weltlichen.

Wie sehr in dieser Beziehung die ägyptische Form vom Inhalt abhängt, dafür haben wir im Berliner Museum anschauliche Beispiele aus dem Sonnenheiligtume des Niwserre. Wir finden da Proben von zwei Arten feiner Reliefs. Die eine Art, die den weitaus größten Teil des Wandschmuckes bildete, zeigt in langen Reihen vielfigurige Feste (Abb. 248) [5]). Sie scheinen durch Jahrhunderte getrennt von den Bildern aus einem Raume, den wir bei unserer Ausgrabung Welt- oder Jahreszeitenkammer genannt haben, weil da vermenscht riesige Gestalten der drei ägyptischen Jahreszeiten dem Sonnengotte das in ihren Monaten sich auf Erden regende Leben vorführen, in blühenden Formen, die zur Zeit der fünften Dynastie durchaus dem neuesten Geschmack entsprachen [6]). Bei aller Verschiedenheit entstammen doch beide Reliefgruppen demselben Bau, derselben Zeit und vielleicht sogar denselben Händen. Man schafft eben die Gruppen des täglichen Lebens frei aus der Zeit heraus, während man die feierlichen nicht in moderne Formen umzugießen wagt. Natürlich aber spricht sich auch in ihnen etwas aus vom Geiste der fünften Dynastie.

Bei der Reform Amenophis des Vierten [53] ist es offenbar und für das Verständnis beider Teile wichtig, zu verfolgen, wie eine gleichgestimmte Kunst die Religion

[1]) F. Wolters, Der Wanderer.
[2]) Vgl. S. 18 f.
[3]) [Sir Allan Gardiner, The Kadesh Inscriptions, Oxford 1960].
[4]) Zur Priesterschaft s. S. 65.
[5]) Propyl. Bd. 2, 255.
[6]) [Fr. W. v. Bissing, Ann. du Serv., Bd. 53, S. 319–338].

begleitet, von sanften Anlaufwellen durch überstürztes Wogen und errungenen Ausgleich bis zum Verrinnen. Kaum jemals wieder in der gesamten Kunstgeschichte sehen wir das Leben von Religion und Kunst so aufs Jahr gleich laufen. Damals wird durch den Wegfall der menschengestaltigen Götter für rund zwanzig Jahre die Kluft zwischen religiösen und weltlichen Darstellungen scheinbar geschlossen. Nach dem Sturze des Unternehmens, der die Götter zurückkehren läßt, wird sie wieder sichtbar, wenn auch zunächst nicht so weit wie vorher[54].

So groß die formbewahrende Kraft der Religion in Ägypten gewesen ist, sie wirkte doch nicht als starre Fessel. Als Beispiel diene der Tempelbau. Ob wir die Göttertempel nehmen oder die Totentempel der Könige, überall haben bei selbstverständlicher Festigkeit gewisser Grundzüge, die Baumeister, wie ja auch andere Künstler, große Freiheit gehabt. Ich hatte zum Beispiel vor Jahrzehnten Gelegenheit, eine Sammlung von Formen der Opfertafeln durchzusehen, und habe auch da eine überraschende Freiheit gefunden[1]).

Die Privathäuser werden wir uns nicht mit größeren Statuen ausgeschmückt denken dürfen, soweit diese nicht auch hier wieder umweltlichen Zwecken dienten. Daß man überhaupt Statuen aus bloßer Freude am Kunstwerk aufstellte, wird in Ägypten nicht vorgekommen sein, kleinere Figuren halb spielerischer Art ausgenommen. — Spärliche Reste von Zimmermalereien sind uns erhalten aus Häusern des Mittleren Reiches bei Illahun, reichere aus solchen des Neuen Reiches in Theben und Amarna[55]).

Da so gut wie alles, was uns aus dem ägyptischen Altertume bewahrt ist, Gräbern und Tempeln entstammt, die Wohnstätten der Lebenden dagegen samt ihrem Inhalte mit wenigen Ausnahmen zerstört sind, haben wir kein sicheres Urteil darüber, in welchem Umfang es eine hohe bildende Kunst gegeben hat, die nicht nur im Inhalte, sondern auch im Zwecke weltlich war, die also aus eigenem Rechte lebte, und nicht, wie die weltlichen Bilder der Gräber und Tempel, „unter dem Mantel der Religion eingeschwärzt“[2]) wurde. Bei der besonderen Art des ägyptischen Königtums kann man natürlich nicht alles dazurechnen, was man auf es bezogen findet.

Übrigens darf man doch wohl die „Idee der Religion“ zu den auf S. 357 genannten Ideen zählen, die keine eigenen Ausdrucksformen aus sich entspringen lassen. Sie kann nur über sprechende Handlungen und Gebärden oder durch Sinnbilder verkörpert werden.

Wie unvorsichtig man über den Zusammenhang von Religion und Kunst spricht, läßt sich deutlich zeigen. Es ist bekannt, daß die Statuen der Grabinhaber und die aus Tempeln stammenden zumeist nur wenige und einfache Haltungen aufweisen. Man hat nun gemeint[56], diese seien von der religiösen Aufgabe bestimmt, die angeblich den Menschen beziehungslos, der Außenwelt entfremdet, sehen wollte. Daß die Statuen der Verstorbenen beziehungslos zur Welt der

[1]) [Der Verf. denkt vermutl. an den ungedruckten Katalog von A. Würz, der sich heute im Ägyptol. Inst. in Tübingen befindet].

[2]) G. Dehio, Gesch. d. deutsch. Kunst, Bd. 3, S. 7 unten.

Lebenden zu denken seien, wird aber niemand glauben, dem einmal klar geworden ist, wie der Ägypter von der Pyramidenzeit bis etwa zum Jahre 1000 v. Chr., wo die Bilder des weltlichen Lebens aus den Gräbern schwinden, alles taten, um die Verbindung des Toten mit dem Leben zu erhalten und die stofflichen Sperren, die man zum Schutze für ihn errichtete, geistig zu überwinden. Da steht etwa die Statue in einer offenen Nische der Opferkammern[1]), damit der Dargestellte nur ja dauernd mit den Besuchern und dem lebendigen Treiben verbunden bleibe, das auf den Wänden dargestellt, ihm stets verfügbar und helfend gegenwärtig gehalten wird. Und die Haltungen der Herrenstatuen selbst sind solche, die der Gemessenheit des verfügungsberechtigten vornehmen Mannes entsprechen, als der natürlich auch der einfachste Verstorbene in den Bildern auftritt. Die Religion hat also die einfachen Grundhaltungen der Statuen nicht angeregt, sondern aus dem Leben übernommen. Doch hat natürlich das Hineinziehen in die geweihten Stätten des Grabes und des Tempels dazu beigetragen, den Ausdruck dieser ruhigen Haltungsformen des würdigen Menschen zu überlegener Hoheit und Feierlichkeit zu steigern; das ist der Wahrheitsgehalt dessen, wogegen wir uns wandten. Die Dinge liegen hier also ähnlich wie zwischen Baukunst und bildender Kunst. Natürlich gibt es aber auch Statuenbewegungen, die von Grund auf von der Religion eingegeben sind. Ich erinnere als Beispiel an die Berliner Statue Amenemmes des Dritten[2]), wohl eins der herrlichsten Bilder königlichen Gebets, voll Demut und Stolz; ferner an die mancherlei anderen Figuren, wo jemand in einer gottesdienstlichen Tätigkeit dargestellt ist[3]). Ich möchte da von religiösen Zweckhaltungen sprechen: Die sind unmittelbar durch die Art der religiösen Handlung bestimmt.

Überall da, wo noch nicht die „Aufklärung" die Kulturgebiete verselbständigt hat, da sind Religion und Kunst, die im Wesen sich so nahe stehen[4]), auch innig miteinander verbunden. Die Kunst ist eins der wichtigsten Kündemittel der Religion, und die Religion ihrerseits vermag die Kunst aus ihren Tiefen mitzuteilen. So ist es auch in Ägypten. Daran gibt es keinen Zweifel, zumal ja das Wort Herodots von den „über die Maßen, mehr als andere Völker, gottesfürchtigen" Ägyptern seiner Zeit auch für die älteren viel Berechtigung hat. Will man jedoch verständlich machen, warum die Kunst bei den einzelnen Völkern so verschieden ist, so gewinnt man nichts, wenn man die Religion für das Urbestimmende erklärt. Denn sie selbst nimmt ja, wo sie als abgrenzbares Gebiet greifbar hervortritt, in Mythos, Kultus und Lehre, bei jedem Volke verschiedene Gestalt an, ist also in der Art ihrer Ausdrucksformen durch etwas anderes bestimmt. Danach müßte suchen, wer die Ursache für die verschiedenen Wegrichtungen der Völker finden wollte. Doch wird er bei solchem Forschen sehr bald an die Grenze des Wissensmöglichen kommen, wo man sich damit begnügen muß, die Unterschiede im Geblüte der Völker festzustellen, ohne sie erklären zu wollen. „Verstandesmäßig unter Begriffe zu bringen sind sie nicht, aber anschauen, wahrnehmen

[1]) Plast. 2.
[2]) Plast. 52, 53.
[3]) Etwa Propyl. 2^3, 358, 1.
[4]) S. 40.

kann man sie; ein Mitgefühl ihres Daseins kann man sich erzeugen[1])." Daß nicht jedes Werk mit stark religiösem Stoff und Gehalt[2]) dadurch allein schon ein Kunstwerk ist, sei hier vorläufig nur angedeutet.

Der ägyptische Mensch wußte nichts davon, daß vor ihm ein anderes Volk im Lande gewohnt hätte. Seit die Welt und ihre Mitte, Ägypten, geschaffen, glaubte er in ihm zu sitzen, wo ja auch das erste bewohnbare Land aus dem Urgewässer aufgetaucht sei. Da lebte er innigst verbunden dem nährenden göttlichen Erdboden und dem gleich dankbar verehrten lebenspendenden Nil. Hier umgaben ihn die Tiere und Pflanzen, eine Reihe von ihnen göttlichen Wesens. Hier strahlten über ihm die Gestirne, vor allem ihr Haupt, die Sonne. Es umfingen ihn auch die Wüsten mit ihren Jagdgründen, aber auch schreckenden Geheimnissen. Überall fühlte er sich von ortgebundenen Göttern umgeben: in jener Felsennase, diesem Tiere, jenem Baume lebte ein göttliches Wesen; auf dem Acker stand das Kapellchen der schlangengestaltigen Erntegöttin. Man kann sagen, daß ägyptisches Denken, ägyptische Schrift und vieles andere Dem versiegelte Bücher bleiben müssen, der nicht etwas von Verbundenheit mit dem Lande aufgenommen hat, und zwar auch mit dem Lande, wie es Gott geschaffen hat, nicht erst dem, wozu es die Menschen gemacht haben. Der Ägypter hat seine Heimat über alles geliebt, draußen — wie unsere Vorfahren sagten, „im Elend" — zu sterben und gar begraben zu werden, war ihm ein trüber Gedanke. Wie rein die schlichten, großen Formen der Landschaft mit denen der altägyptischen Kunst zusammenklingen, ist manchem Besucher des Niltales aufgefallen. Ob man beides aber, wie man es öfters tut, unmittelbar als Anpassung zu verknüpfen habe, möchte ich dahingestellt sein lassen.

Diese Frage, die verschlungen ist mit der nach dem Einflusse der Rasse auf die Kunst, und umgekehrt der Umgebung auf Rasse und Volk, müßte erst an vielen Ländern und Völkern ernsthaft untersucht werden, ehe man ein Urteil wagen könnte. In Ägypten selbst ist die Sonderung der Rassenbestandteile im Altertume, so günstig dafür bei der ungeheueren Zahl gut erhaltener Körper die Verhältnisse zu liegen scheinen, kaum vorwärts gekommen. Die wichtigste Aufgabe dürfte wohl sein, festzustellen, ob etwa der merkliche Kulturaufschwung gegen Ende der Vorgeschichte dem Eindringen eines willenskräftigeren Rassebestandteiles zu danken sei.

Daß in diesem Lande, dem „Geschenke des Nils", die Wasserwirtschaft ein freiwilliges oder erzwungenes Hand-in-Hand-Arbeiten und planvolles Verteilen der Kräfte gefördert hat, liegt im Wesen aller Deich- und Kanalarbeiten.

Natürlich hat auch die *Gestalt des ägyptischen Landes*[3]), als schmales, in der Mitte von einem Strome ohne Nebenflüsse durchzogenes, rechts und links durch Wüsten bedrängtes Tal[4]), Einfluß auf manche Züge des Menschen und damit auch seiner Kunst üben müssen, auf ihre Art, vor allem aber auf ihre Geschichte.

[1]) L. v. Ranke. [2]) Vgl. S. 44 f.
[3]) Vgl. L. v. Rankes „Die großen Mächte".
[4]) Vgl. S. 3 u. 71.

Verband zwar der Fluß jeden Teil mit den übrigen, so hatte doch, außer im Delta, jeder Gau nur an zwei Stellen unmittelbare Berührung mit den Nachbarn. Auch das Land als Ganzes ist ja nur nach Norden und Süden geöffnet. Durch diese Öffnungen aber hat reger Aus- und Einlauf nach Norden, Vorderasien, Libyen und Kreta, und nach Süden, in den Sudan, immer bestanden. Das Hinein- und Hinausfließen an diesen Stellen in friedlichem oder kriegerischem Verkehr, füllt die ganze ägyptische Geschichte, von der Urzeit bis in die neueste. Darum sollte man mit der Bezeichnung Ägyptens als „Oase" doch vorsichtiger sein. Wer würde ohne Beweise annehmen, daß in Griechenland den homerischen Gedichten gerade zur Zeit des geometrischen Stiles ihre lebensvolle Form bleibend gesichert worden ist? Oder daß in Ägypten die Zeit des jämmerlichsten staatlichen Verfalles der bildenden Kunst zwischen dem Alten und Mittleren Reiche eine so reiche und hochstehende Literatur hervorgebracht hat wie jene oben erwähnte? Dazu kommt, daß bei einem Volke wie dem ägyptischen nicht jeder Abschnitt der langen Geschichte seiner Kunst nur von einem einzigen lebendigen Strome durchzogen wird, wo es doch immer vorauseilende und zurückbleibende Künstler nebeneinander gibt.

Vergleicht man die Menschengestalten der Zweistromländer, deren Muskelmassen uns so oft packen, aber auch nicht selten abstoßen, so spüren wir schlichte Größe, sowie eine oft über die geometrisch reine Form gegossene feine Menschlichkeit. Da diese Eigenschaften den besseren Kunstwerken im Wandel der Zeiten treu geblieben sind, sehen wir, daß damals, um die Wende von der Frühzeit zur Pyramidenzeit, etwas geschaffen ist, was dem Wesen der Ägypter entsprach, wie es sich bis zur zweiten Dynastie gebildet hatte und von da ab im allgemeinen geblieben ist. Was wir empfinden, wenn wir uns in gute ägyptische Kunstwerke vertiefen, und vielleicht eben am stärksten, wenn wir von denen der schwerblütigen Asiaten kommen, das spüren wir in der Tat ja auch in dem, was uns sonst von den Ägyptern aus den Zeiten erhalten ist, wo noch frisches Leben im Volke pulst: Es herrscht überall eine freie und naturfreudige Liebenswürdigkeit, die sich doch mit echtem Gefühl für Würde und Erhabenheit gut verträgt. Ebenso stehen — der Ägypter ist ein Mensch mit seinem Widerspruch [1]) — nebeneinander zielsichere Beharrlichkeit und sorglose Lässigkeit.

Nie und nirgends entsteht ein großes dauerndes Kunstwerk aus der bloßen Institution und ebenso wie das Genie mit Arbeitsdrang Hand in Hand zu gehen pflegt, so wird sich, um Vollkommenheit zu bringen, der Eingebung immer Überlegung beteiligen.

In Ägypten durchzieht ein Schuß verständigen, um nicht zu sagen nüchternen Tatsachensinnes [57] das ganze geistige Leben. Hat doch dieses Volk zum Beispiel, um die Werte $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$, $^1/_{32}$, $^1/_{64}$ des Scheffels zu schreiben, im Gedenken an die uralte Sage vom verletzten Gottesauge, schon früh das Bild des heiligen Auges in sechs Teile zerpflückt und jeden der Brüche — die übrigens, der Göttersage

[1]) S. 314.

entsprechend, absichtlich kein Ganzes ergeben — mit einem dieser Teile bezeichnet[58]. Daß man das Bild eines Auges zerlegt hat, das beleuchtet diesen eigentümlich verständlerischen Zug, der auch im ägyptischen religiösen Denken öfter erscheint, mit unserer „Logik" aber nichts zu tun hat. Wodurch denn auch die beschrittenen Wege uns oft so vertrackt scheinen, daß wir kaum zu folgen und zu der geistigen Einheit durchzudringen vermögen, die der Ägypter hinter dem Ganzen fühlte.

Eine solche verständlerische Ader liegt auch in der Kunst, nur daß dort alles durchsichtiger vor uns steht. Ein Beispiel ist sehr bezeichnend, wenn es auch wegen seiner versteckten Lage erst sehr spät bemerkt worden ist: Die Sohlenwölbung des Menschen ist bekanntlich auf der Außenseite geschlossen gestaltet,

Abb. 15
Herr mit
Hunden. MR.

Abb. 16. Füße eines
sitzenden Mannes. AR.

hat also keinen Durchblick. Sie wird aber im ägyptischen Flachbild oft als durchsichtig behandelt. So sieht man im Mittleren Reiche einmal (Abb. 15) in der Wölbung die Pfote eines neben seinem Herrn gehenden Hundes. Häufig aber findet man Entsprechendes besonders im Alten Reiche bei den Füßen sitzender Personen[1]) und stehender Frauen (wie in Abb. 167). Da pflegt man den entfernteren Fuß nur wenig vorzuschieben, so daß seine Ferse gerade neben die Wölbung des anderen kommt, unter der sie denn auch im Bilde gezeigt wird (Abb. 16).

Gewiß hat die ägyptische Kunst in vielen der tierköpfigen Götter und in der Menschensphinx (Taf. 50, 1) herrliche Werke geschaffen und läßt uns fast vergessen, daß hier Verschiedenartiges zusammengefügt ist, aber die Teile sind doch nicht[59] so verschmolzen wie, ebenfalls ohne wirklich organisch zu sein, in manchen ähnlichen babylonischen Gestalten, wo man an lebensfähige Wesen denken könnte (Taf. 50, 3). Die Teile der ägyptischen sind meist nur durch muffenähnliche Verbindungen wie Kopftücher, Haarmassen und dergleichen aneinandergeschoben. Ja, es kommt dem Ägypter nicht darauf an, wenn er in religiösen Bildern unter einer Reihe von Persönlichungen etwa „Das göttliche Wasser" vorzuführen hat, auch ohne verbindende Zutat einen umgelegten Krug, aus welchem Wasser fließt, einer Menschenfigur als Kopf auf die Schulter zu setzen[60]. — Bei den vielen Geisterbildern, die den Schrecken des Jenseits schildern (Taf. 39, 2),

[1]) Wohl ältestes Beispiel Propyl. 2^3, 248, 1.

wird uns selten das Grauen ankommen, das ihre Namen oft ankündigen und die Gestalten einflößen sollen. Dem Ägypter waren sie grausig, aber kaum durch den Ausdruckgehalt der Formen an sich, wie ihn etwa der zähnefletschende assyrische Geist[1]) oder manche mexikanische Götzenfigur trägt, sondern mehr durch aufzählendes Aneinanderreihen der Teile als böse bekannter Tiere. Es sind Anweisungen auf Grauen, das erst erregt wurde durch das, was der Beschauer vom Wesen jener Tiere wußte. Die Bilder selbst halten sich im Bereiche nüchtern gesehener Naturformen. Schöpferische Formphantastik hat im Aufbau der Fabelwesen wenig Raum; sie fehlt auch der ganzen ägyptischen Kunst, so kühn ihre Phantasie innerhalb ihrer Grenzen auch oft ausgreift.

Trotzdem werden wir die Löwensphinx (Taf. 50, 1), die man gewohnt ist als ein Wahrzeichen Ägyptens anzusehen, als solches weiterführen dürfen, aber nur in einem gewissen Sinne. Keinesfalls als Verkörperung des großen Rätsels alles Seins. Ebensowenig aber auch allgemein als ein Bild der Verbindung von Weisheit und Kraft. Die Sphinx, deren ägyptische Kunstform wohl zu Beginn der Pyramidenzeit geschaffen ist, stellt vielmehr nur den König dar, dessen Bildniskopf sie mit dem Leibe des königlichen Tieres (vgl. Taf. 3 und 45) verbindet. Und gerade darin wie sich das vollzieht, kann sie uns ein vortreffliches Merkbild bleiben für die Art, wie der Ägypter seine mehrgestaltigen Phantasiewesen bildete. Die oben angedeutete Verbindungsweise der Teile scheint ein Mangel, der aber durchaus nicht hindert, daß die ägyptische Sphinx zu den höchsten Schöpfungen aller Völker gehört, der die Neuzeit, die sie wiederaufnahm, einen recht anderen Ausdruck gegeben hat. Organische Körperbildung als solche im Werke widerzuspiegeln, ist ebensowenig unbedingtes Erfordernis zu Wert und Wirkung wie die echte Perspektive mitsamt den ihr verschwisterten Erscheinungen[2]). Eine vollkommene ägyptische Kunstschöpfung ist, wenn man in ihr auf das Kunstwerk sieht, organisch, aber nicht, wenn man sie als Wiedergabe eines Lebewesens betrachtet.

Ja, es ist ägyptische Art, daß Älteres sich oft neben Jüngerem hält. Der Ägypter war in der Kunst kein stürmischer Neuerer, den es zu schnellem Wechsel der Ausdrucksform gedrängt hätte; der Umbruch zur Amarnakunst ist eine Ausnahme. So gleicht die Kunst dieses Volkes, mehr als die vieler anderer Völker, der Schatzkammer eines alten vornehmen Geschlechtes, das die Kleinodien der Väter in lebendigem Gebrauche hält neben dem, was es selbst in unermüdlichem Schaffen hinzufügt. Das, was wir als Mängel anzusehen geneigt sind, zeigt sich auch in der Kunst häufig genug. In den Meisterwerken aber ist es abgestreift und gibt fester und geschlossener Sachlichkeit Raum, einer Hoheit und Größe, die uns bannt und doch die Vertraulichkeit entfernt. Hüten wir uns aber, Spuren innerer Kämpfe den ägyptischen Kunstformen anzudichten! Mit unbeirrter, gelassener Sicherheit treten sie auf als Verkünderinnen der beiden großen Ideenkreise, die das höhere ägyptische Leben umspannten, der Religion und des im Könige verkörperten Staates. Diese beiden treibenden Gedanken ihrer Kunst haben die

[1]) Propyl. 2^3, 583, 3 und 4.
[2]) S. Kap. VIII.

ägyptischen Könige in packender Knappheit vereint zu der wahrhaft denkmalhaften Weiheformel, die seit der Pyramidenzeit auf allen ihren Tempeln steht: „König B hat es gemacht als *sein* Denkmal für seinen Vater, *Gott* A."

Es wird mancher stutzig werden, wenn er, unter dem Eindrucke der folgerechten bildnerischen Formung stehend, andere Gebiete ägyptischen Lebens beschaut. Er mag dort zunächst kaum etwas auch nur annähernd Ähnliches sehen, ja, zum Beispiel in der Religion, eher ein fast hoffnungsloses Gewirr[1]). Aber der tiefer Blickende wird auch dort die immer erneuten Versuche schätzen, den ungeheuren Stoff zu ordnen, seinen Gehalt zu vertiefen; Versuche, die bis in die Zeit der griechisch-römischen Herrscher die Köpfe der ägyptischen Priester beschäftigt haben, und von denen der Reformationsversuch Echnatons nur der unduldsamste gewesen ist. Ebenso wird man auch in der Literatur ein Bemühen um strengeren Aufbau anerkennen müssen.

Die ausgebildete ägyptische *Schrift* fügt ihren mit Lautzeichen geschriebenen Worten Deutzeichen bei, die durch ein nicht mitgesprochenes Bild nur den Sinn andeuten. In der ersten Zeit findet man da etwa den Löwen oder eine Bettstelle. Dann aber sieht man, wie verwandte Begriffe unter übergreifende Gattungsbilder zusammengezogen werden, zum Beispiel unter das Bild eines Knüppels alles aus Holz Bestehende, oder unter die Schwanzhälfte eines Felles, also von den Fellträgern ausgehend, alle Vierfüßler. So kam man dazu, den Wortschatz ungefähr in Begriffsgruppen aufzuteilen. Von diesen ist gewiß am eigentümlichsten die unter dem Bilde der Schriftrolle gesammelte. Ihr gehört natürlich zuerst die Rolle selbst an und alles, was über Schreiben und Lesen mit ihr zusammenhängt. Dazu aber kommt die große Menge dessen, was wir als abgezogen zu bezeichnen pflegen, ohne zu bedenken, daß wir damit aus der neueren Fachsprache einen Begriff ins ägyptische Denken übertragen, der ihm noch vollkommen fremd ist. Man soll so etwas in seinem Zusammenhange beachten, aber nicht als Geistesleistung überwerten. Dem entgeht man, wenn man sich eines guten Wortes bedient, das mir A. Rusch, als wir diese Frage besprachen, gegeben hat: Die Schriftrolle als Deutbild umfaßt alles, was sich nicht bilden, sondern nur schreiben läßt.

Man soll endlich nie vergessen, daß eben die schöpferischen Geschlechter der neuen „klassischen" Kunst auch den wohlgefügten Staat der Pyramidenzeit geschaffen und daß noch die Nachfahren immer wieder aus Verfallzeiten heraus neue Ordnung aufgerichtet haben; wie denn ägyptische Staatseinrichtungen sich noch bewährten, als Volk und Land längst den Fremden unfrei geworden waren. Zwar ist auf keinem der genannten Gebiete das ägyptische Volk zu demselben Grade von Klarheit durchgedrungen wie in der Kunst. Aber man darf nicht, durch solchen Widerspruch verwirrt, nun seine Kunstformung als seelenlos technische, künstlerisch minderwertige Leistung abtun wollen[61]. Ganz gewiß ist der Ägypter ein Mann wohl leichter Erregbarkeit, aber nicht großer Leidenschaften —

[1]) [Zum Verständnis dieses scheinbaren Dschungels ägyptischer Religionsvorstellungen vgl. jetzt S. Morenz, Ägyptische Religion, Stuttgart 1960].

für sein Volk wäre ein Wort wie dämonisch weniger angebracht —, und ganz gewiß steckt in der ägyptischen Kunst ein gewaltiges Stück *Technik*. Doch das kluge und geistig lebendige Volk, das zur Zeit seiner Vollkraft weit entfernt von Stillstand gewesen ist, hat doch Großes und Tiefes auf seine Weise ernst im Innern bewegt und in mythologischem Gewande oder unverhüllt ausgesprochen. Ihm sind in seiner Kunst der eingeborene Instinkt für Technisches und die Lust an handwerklicher Vollendung das Flußmittel geworden, das es ihm ermöglicht hat, bedeutende Gedanken und Gefühle so schlackenfrei in folgerecht durchgebildete Kunstformen zu gießen [62]. Es ist, in vollständig anderer Lebensluft, ähnliches geschehen, wie es W. Raabe [1]) vom deutschen Genius sagt, den das „Philistertum" zu rechter Zeit immer wieder den Boden berühren lasse und so davor bewahre, von dem alten Riesen, dem Gedanken, in den Lüften schwebend erdrückt zu werden. Dadurch, daß das ägyptische Volk alle seine technische Gabe und Kraft gläubig in den Dienst von Königtum und Religion stellte, hat es zu begnadeten Stunden so Reines und Hohes zu leisten vermocht. Wir erinnern uns der Worte aus dem Anfang dieses Buches, daß es nämlich nur sehr wenigen Völkern vergönnt sei, auf allen oder auch nur vielen Gebieten mit gleichem Gelingen zu schaffen, wenn wir sehen, daß das ägyptische eben in der Kunst hat „frei durchgehen", sein Bestes so lauter hat aussprechen können. Seine größte Tat ist seine Kunst. Darum darf, umgekehrt wie etwa für das alte Israel, niemand sich einbilden, das Wesen des ägyptischen Volkes zu erfassen, indem er sich allein an das Schrifttum hält und gegen die Kunst verschließt. Es liegt in der Vereinigung der geschilderten Strebungen eine Problematik des ägyptischen Volkes, wie sie, wenn auch in anderer Art, keinem Volke erspart bleibt.

Nimmt man alles in allem, so sagen wir doch wohl nicht zu viel, wenn wir behaupten, daß im ganzen Altertum außer den Griechen kein Volk so wie die Ägypter mit dem anvertrauten Pfunde gewuchert hat, ja vom Drange beseelt war in seiner Kunst zu schaffen. Dazu durchdrang auf den Höhen der Geschichte, ich denke dabei besonders an die achtzehnte Dynastie, wo wir auch die vielseitigsten Denkmäler haben, die Kunst so sehr das ganze Leben, daß alles, bis auf die Geräte des Alltags herab, nicht nur verziert wird, sondern künstlerische Form annimmt. Man braucht nur eins der wundervollen Totenbücher in die Hand zu nehmen (Taf. 39, 1), und wird selbst in unseren Veröffentlichungen, die die lange Rolle zerlegen müssen, empfinden, wie auf diesen Papyrusstreifen eine schlechthin vollkommene Buchkunst erreicht ist, der anderes wohl gleichkommen, aber nie den Rang ablaufen kann. Wir würden auch schon aus einigen Möbelstücken [2]), wenn uns nichts weiter erhalten wäre, erahnen, welcher Formenadel damals im Lande erreicht worden ist.

Ich habe diesen Abschnitt weniger als die anderen mit Bildern ausstatten können, obgleich er am dringendsten durch Anschauung ergänzt zu werden bedürfte. Meine hilfsbereiten Worte werden sich also erst Dem ganz mit Leben füllen, der sich durch das „Komm und schau" der gezeigten Werke auch zu anderen gelockt fühlt.

[1]) Im Abu Telfan. [2]) Propyl. 2^3, 404 ff.

VOM BEGRIFFE DER KUNST UND DEN SCHAFFENDEN KRÄFTEN

Dem Leser ist die Überlegung nicht zu ersparen, in welchem Sinne und wo wir von Kunst sprechen wollen.

Wir tun das noch nicht, wo sich ein dem bloßen Bewegungstriebe entsprungenes, ungezügeltes Spiel von Linien und Flächen zeigt, nehmen vielmehr als Anfang künstlerischer Betätigung den Augenblick, wo der Mensch beginnt, mit dem Willen und der Fähigkeit zur Form seine gefühlhaltigen Vorstellungen den Sinnen aufnehmbar darzustellen.

Diese *Begriffsbestimmung* deutet durch die Forderung eines Willens zur Form darauf hin, daß wir nicht alle Darstellungen als Kunst zu nehmen haben. Wir müssen darauf bedacht sein, von dieser selbst das zu scheiden, was man „Vorhöfe der Kunst" nennen möchte. Ob mit einem Werke der entscheidende Schritt in die Kunst getan ist, läßt sich aber nicht aus begrifflichem Denken entscheiden, sondern nur aus der „Evidenz", hier einer eingebungsartig gewonnenen Erkenntnis, daß schöpferische, künstlerische Form vorliegt.

Unsere Fassung des Begriffes ermöglicht es, die Kunst abzusetzen gegen Gebilde der Natur. Solche können wohl ästhetisch wirken, weil sie ästhetische Grundgefühle des Menschen ansprechen, wie die Freude an gewissen Maßverhältnissen und Rhythmen, an Gleichlauf oder sonstigem Verlaufe von Linien und Flächen. Aber, was ästhetisch wirkt, ist noch kein Kunstwerk.

Etwas anders ist das Verhältnis zur Technik. Die frühere liebte es, ihre Werke in eine „künstlerische" Gestalt zu kleiden durch Anbringen rein ornamentischer oder naturnachbildender Kunstformen. Die heutige Technik lehnt so etwas ab. Auch ihre Gebilde können zu jenen Gefühlen im Menschen sprechen, also ästhetisch wirken. Aber so lange sie oder ihre Teile ohne jeden Einfluß auf diese Gefühle gestaltet oder angeordnet sind, gehören sie nicht zur Kunst. Wenn, was öfters der Fall ist, der Zweck mehrere Möglichkeiten zuläßt und der Techniker eine wählt, die, ohne die erhoffte Betriebsleistung zu schädigen, auch das ästhetische Gefühl befriedigt, dann, aber auch nur damit, ragt das Werk in das Gebiet der Kunst. Das ist kein Werturteil, sondern nur eine Begriffsklärung. Sachkundige haben mir bestätigt, daß auf Dampfern Zahl, Verteilung oder Richtung der Schornsteine manchmal nicht die Leistung steigern, sondern nur den Eindruck der Schnelligkeit des Schiffes erhöhen sollen.

Echte Kunstwerke entstehen, wenn auch oft durch einen Auftrag hervorgelockt, aus einem inneren Drange. Die Kunst selbst ruht (Goethe) „auf einer Art religiösem Sinn, auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst; deswegen sie sich auch so gern mit der Religion vereinigt. Die Religion bedarf keines Kunstsinnes, sie beruht auf ihrem eigenen Ernst". Wie sehr aber der Mensch Religion und Kunst als einander nahestehend fühlt[1]), zeigt sich besonders zu Zeiten, wo die Religion im Schwinden ist: Da pflegen viele in der Kunst eine Stütze zu suchen. Das Ver-

[1]) S. 32.

hältnis zwischen beiden hat A. Stifter in einem schönen und klärenden Bilde gezeigt, wie es sich auch einem Großen nur zu glücklicher Stunde schenkt: „Die Kunst ist die irdische Schwester der Religion, die uns auch, d. h. wie jene heiligt; und wenn wir ein Herz haben, sie zu vernehmen, dann werden wir erhoben und beseligt." So ist sie der Religion zwar nicht gleich, sondern eben nur verwandt.

Jedes wahre Kunstwerk, ob groß ob klein, ist aber „Symbol", insofern es in seiner Weise *die* Kunst[1]) zeigt. Etwas wie Goethes „Das Leben läßt sich stets nur stückweis fassen, Kunst will ein Ganzes ahnen lassen" steht hinter ihm.

Einen üblen Beigeschmack empfinden wir in dem, was wir heute in dem Sinne als Manier bezeichnen, daß ein Künstler eine oft sehr geschickt verwendete eigenwillige Ausdrucksweise zu äußerlichen Wirkungen ausnutzt.

Werke der bildenden Kunst[2]), die lebende Wesen oder Dinge darstellten, waren dem Ägypter, wie auch anderen Völkern, nicht immer dasselbe wie uns. Die Figuren konnten für ihn nicht nur ästhetische, sondern auch eigene *lebendige Kräfte* haben. Auch wir warnen ja einander, wenn auch nur noch scherzhaft, den Teufel nicht an die Wand zu malen. Erst wenn wir uns solches Verhältnis des Menschen zum Bildwerk ernst denken, werden wir ganz verstehen, warum man in Ägypten so oft Bildwerke verehrte, aber auch zerstörte oder unkenntlich machte. Heute will man nur ihre Kraft, das Andenken zu erhalten oder zu vernichten, treffen. Für den Ägypter aber ist eben von dieser Fähigkeit des Bildes weiteres außerästhetisches Wirken ausgegangen: Er konnte sich das Wunder, daß der Mensch mit seinen Händen Bilder schafft, die ihn und seine Genossen an abwesende wirkliche Menschen, Tiere und Dinge erinnerten, nur als geheimnisvoll in jedem Bilde lebende Kraft, die Bilder auch als Geistwesen deuten. So begreifen wir, wie Bildern, auch ohne daß Aufschrift, mündlicher Spruch, ja bloßer Gedanke, sie ausdrücklich zu Zaubermitteln machten, die Fähigkeit zugetraut werden konnte, sich genau wie die wirklichen Gegenstände hilfreich, nützlich oder schädlich zu erweisen. Ja, man könnte sagen, diese Eigenkraft des Bildes sei eine der Quellen des unerhörten Reichtums geworden, den uns das alte Ägypten im Rund- oder Flachbilde hinterlassen hat.

Wenn auch die Künstler während der Arbeit oft genug sich völlig ihrem Schaffen hingegeben haben werden, so gibt es doch kein größeres ägyptisches Werk, das nicht seine bestimmte Aufgabe außerhalb seines Kunstwertes, ja vor ihm, zu erfüllen gehabt hätte, also etwa nur zum Genusse dagewesen wäre.

So sollen im Grunde die religiösen Bilder des Grabes den Toten immer des Segens der Figuren und ihrer Verrichtungen teilhaftig halten; und auch die Bilder aus dem Leben, die das Treiben auf den Gütern des Verstorbenen und seine sonstige Umgebung schildern, sind entstanden aus dem frommen Streben, dem Toten diese Menschen und Dinge nicht nur vor Augen, sondern auch zu Diensten zu halten.

Was diese Flachbilder darstellen, und zwar vielfach mit Zahlenangaben des Besitzes, die gewiß nur als Wunschträume verständlich sind, wird ihm ja seit sehr

[1]) S. 357. [2]) Alles hier vom Bild Gesagte gilt auch vom Namen.

früher Zeit als die von L. Borchardt unter dem Namen „Dienerfiguren" zusammengefaßte Beigaben auch rundbildlich ins Grab gestellt, sei es in Einzelfiguren oder in echten Gruppen[1]), sei es, besonders vom Ende des Alten bis ins Mittlere Reich, in oft vielfigurigen Zusammenstellungen[2]), zum Beispiel bemannten Ruder- und Segelschiffen[3]), Fischerbooten, Musikkapellen, Soldatentrupps, Küchen, Viehherden, Feldarbeiten, Ziegeleien, Webereien, Tischlerwerkstätten, Speichern, Wohnhäusern und anderem mehr — was alles man sich gewöhnt hat, „Modelle" zu nennen. Sie sind das nicht im gewöhnlichen Sinne, nicht Muster zu erst noch zu schaffenden endgültigen Kunstwerken. Man möchte vielmehr für sie ein Wort wie „Nachmodelle" bilden, so daß die Baulichkeiten unter ihnen mit den kleinen Nachbildungen mittelalterlicher Dome zu vergleichen wären, die die Stifterstatuen manchmal tragen. Von entsprechenden Tempelnachbildern haben sich einige auch in Ägypten, wohl als Weihgeschenke, gefunden, und in den Reliefs des Tempels von Medinet Habu zum Beispiel ist wirklich ein Rundbild jenes festungsähnlichen Heiligtums mitten unter anderen Weihgaben dargestellt.

Wie lebendig der Ägypter solche Flach- und Rundbildnachmodelle ansah, zeigt sich unter anderem an den Schiffen. Man pflegt auf dem Nile, wo den größten Teil des Jahres Nordwind weht, stromauf (nach Süden) zu segeln, stromab (nach Norden) zu rudern. Demgemäß gerichtet stellte man die rundbildlichen Segel- und Ruderschiffchen in der Sargkammer auf, und wenn der Verlauf der Wände in den Opferkammern es gestattete, brachte man sogar auch dort die Flachbilder von Schiffen so an, daß die Richtung ihrer Fahrt der einer wirklichen entsprach. — Die Annäherung an das Leben geht noch weiter. Den Menschen unter den genannten Figuren findet man Personennamen auf den Schurz geschrieben. Sie stellen also bestimmte Leute aus dem Hausstande der großen Herren dar. Dem entspricht es, wenn unter den Gestalten an den Wänden der Opferkammern besonders des Alten Reiches oft Leute in recht untergeordneter Stellung oder ganz ohne Angabe einer solchen einfach einen bloßen Namen tragen. So genoß einerseits der Herr noch im Jenseits der Dienste einer vertrauten Umgebung, andererseits erfreute sich auch die Dienerschaft seiner Obhut und Fürsorge: beides zusammen ein Anzeichen patriarchalischen Geistes auf den Gütern des Alten Reiches — wenn es nicht gerade an die Abgaben ging.

Allmählich sich mehrend sind neben Bildern, die magisch im Sinne ihres Sachinhaltes wirken konnten, also hauptsächlich an die Zukunft denken, auch andere entstanden, die mehr die Erinnerung festhalten sollen, also wirkliche „Denkmäler" sind.

Im Künstler leben, unbewußt sich bildend und nicht zu erklären, sondern nur aufzuzeigen, aber im Verlaufe des Schaffens mehr oder weniger gepflegt, *Formneigungen*, die an Werkstoffen verschiedener Natur, von toter Masse bis zu lebendigem Körper, Gestalt werden. Diese Formneigungen sind angelegt in dem, was Rasse, Volk, Stamm und Familie vor der Geburt im Blute mitgegeben

[1]) Propyl. 2^3, 241. 290. 291,2. [2]) Propyl. 2^3, 292. [3]) Ebenda 293.

haben. Sie sind weiter aufs stärkste beeinflußt durch alles, was die Sinne, seit sie sich aufgetan, in Naturgebild oder Menschenwerk aufgenommen haben, und was der Künstler vom Geistesleben seiner menschlichen Umgebung empfangen hat. Alles aber ist beherrscht durch das, was als schöpferischer Kern in der fühlenden und denkenden Persönlichkeit glüht. Was vom Einzelwesen, das gilt auch von Völkern oder übervölkischen Verbindungen, die man unter gewissen Gesichtspunkten als Sonderwesen betrachten kann. Wie die Formneigungen des Bildenden eine Quelle seiner Schaffensart bestimmen, so beeinflussen die des Aufnehmenden dessen Gefallen oder Mißfallen am Werke. Ich darf keinen Zweifel daran lassen, daß ich in dieser Arbeit, wenn ich von Formneigungen spreche, immer künstlerische Formen meine, brauche aber wohl kaum hinzuzufügen, daß dabei nicht nur an schöne Formen im landläufigen Sinne zu denken ist.

Um in einem Beispiel anschaulich zu machen, wie die Formneigungen wirken, wird in ihrer Schlichtheit immer eine Stelle aus Ludwig Richters Lebenserinnerungen am geeignetsten sein. Er hatte sich einmal selbviert verabredet, denselben Gegenstand von demselben Punkt aus zu malen; jeder befleißigte sich der möglichsten Treue in der Wiedergabe. Deshalb war Richter nicht wenig überrascht, als er, am Schlusse der Arbeit aufgestanden, die vor ihm liegenden Blätter überblicken konnte und sie in den Ausdrucksformen so abweichend voneinander fand. In der Stimmung, in der Farbe, im Grundzuge der Umrisse war bei jedem etwas anderes hineingekommen, eine leise Umwandlung zu spüren. Die Augenpaare hatten wohl das Gleiche gesehen, aber das Gesehene hatte in eines jeden Inneren nach seiner Seelenart sich umgestaltet. Am stärksten trat das bei einem Schwerblütigen hervor. Bei ihm waren die bewegten Umrisse der Busch- und Felsmassen ruhiger und geradliniger, war die heitere Farbe der goldig-bräunlichen Felsen bleicher und trüber geworden; ein nächtliches Rotbraun machte sich in den Schatten sehr geltend, die in der Natur doch so klar und farbig erschienen. Kurz, des Menschen Art offenbarte sich ganz entschieden in seinem Werk, und so war es bei einem jeden.

Daraus, daß die äußeren Einflüsse, die die Formneigungen bestimmen, durchaus nicht immer gleich bleiben, ergibt sich, daß allmählich oder jäh Veränderungen eintreten können, die man für unvereinbar in einem Lebensringe halten möchte. Man denke an Goethes Lebenswerk oder an den Umschwung unter Amenophis dem Vierten. Aber wie Goethe die Einheit seines Faust zeitweise so stark empfand, daß er in einem seiner letzten Briefe meinte, die Nachwelt werde das Ältere von dem Jüngeren, das Spätere von dem Früheren nicht unterscheiden können, so wird der tiefere Blick auch das, was etwa die Werke der Amarnazeit mit denen des Alten Reiches innerlich zusammenhängt, erfühlen können; ob man es erzählen kann, ist eine andere Frage. Die Anlageform beharrt, die Erscheinungsform kann erheblich wechseln.

Aus dem Ägyptischen mögen Beispiele von Pflanzenbildern vielleicht am besten zeigen, worum es sich bei diesen Betrachtungen handelt: Die schöne Kunstform

des Papyros (Abb. 10) soll natürlich eine Nachbildung der Pflanze sein. Aber ebenso selbstverständlich liegt die künstlerische Tat des Ägypters hier wie überall keineswegs in Wahl und Abschreiben der Vorlage, sondern erst darin, wie er diese durch sein Inneres geführt und doch so wahr geformt hat. Man denkt hier an Dürers Wort: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann rei-

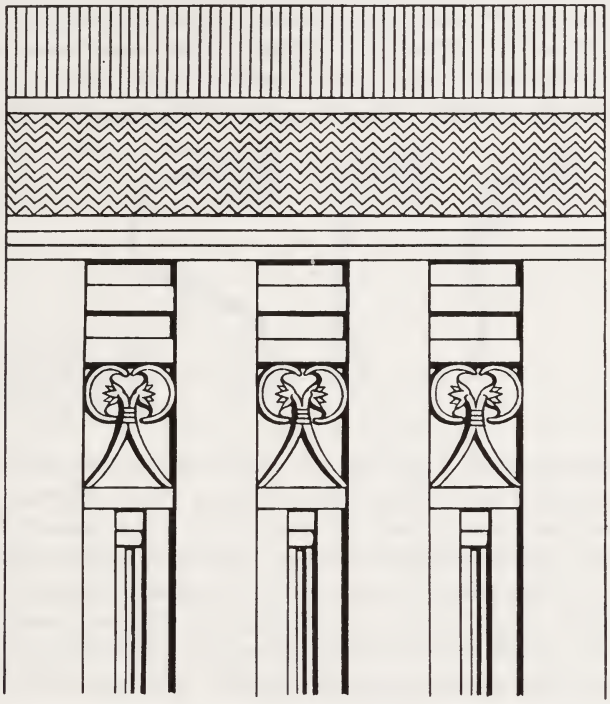


Abb. 17. Papyrosbünde über den Türnischen eines Prunkscheintores. AR.

ßen, der hat sie." Die umgekehrte Glocke des Papyrosbildes ruht in der wirklichen Pflanzendolde so heimlich, daß sie den Augen der ersten Dynastie (Taf. 5, 1) noch unentdeckt geblieben und erst in Werken der dritten festzustellen ist. — Sie ist auch nicht unverändert geblieben. Neben der beherrschten Dolde treten im Neuen Reiche schwingend gelöste Formen mit lang hängender Lippe (Abb. 13) auf. Vorauseilend findet sich diese in den Papyrosbünden über den Türnischen der Prunkscheintore schon der Pyramidenzeit, dort wohl durch die Einbettung in kleine Kästchen (Abb. 17) angeregt. Im Neuen Reiche wird sie kunstgewerblich schön verwendet an Spiegelgriffen[1]).

Der Bildgedanke des Riechens am blauen Lotos[2]) hat besonders eigentümliche Abwandlungen erfahren. Zur Pyramidenzeit wird der biegsame Stengel dicht

[1]) Vgl. S. 59; Propyl. 2[3], 414. [2]) S. 22.

unter der Blume gefaßt (Abb. 18 a), im Mittleren Reiche kommt es auf, daß er, am unteren Ende gehalten, gerade aufragt (Abb. 18 b), während er im Neuen, ebenso gefaßt, in S-förmiger Krümme zur Nase des Trägers aufsteigt (Abb. 18 c). Daß die beiden letzten Arten bewußt von der Natur abgewichen seien, haben wir keinen Grund anzunehmen[1]). Alle drei zusammen aber sind, so unbedeutend die Sache scheint, doch von unschätzbarem Werte, denn sie geben das reinste Bild von den Formneigungen der drei ersten großen Reiche ägyptischer Kunst: Im Alten Reiche gilt die natürliche Art eine Wasserrose zu fassen. Im Mittleren vergewaltigt ein Trieb zur geraden Linie die Natur des weichen Stengels, im Neuen dagegen hält eine aus der Neigung der Zeit zu schönem

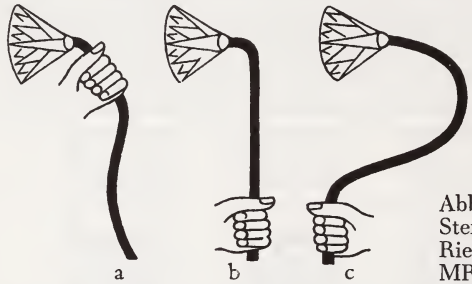


Abb. 18 a, b, c
Stengelführung beim Riechen am Lotos im AR (a), MR (b) und NR (c).

Linienschwunge geflossene Ausdruckform die Schmiegsamkeit als Wesenszug fest, beide Male in Lagen, die in der Natur unmöglich wären. Wendet man Goethes tiefschauenden Spruch an: „Den Stoff" — der nicht gleich Werkstoff ist — „sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form[2]) ist ein Geheimnis den meisten", so enthalten die drei Zeichnungen rose, als „Gehalt" das, was diese Handlung dem Ägypter bedeutete, und als von Abb. 18 als „Stoff" den bloßen Bildgedanken des Riechens an der Wasser- „Form" eben die Gestaltung durch die Künstler. Dabei ist nicht zu vergessen, daß, was „jedermann vor sich sieht", doch für die Kunst erst einmal wirklich gesehen, gefunden werden mußte, und dann auch noch seine Lebenskraft zu erweisen hatte. So ist ja dieser Bildgedanke nicht vor der fünften Dynastie „entdeckt" worden[3]). Zu den drei gezeigten „Leitformen" hat die Spätzeit nicht mehr vermocht, eine neue eigene hinzuzufügen.

Überblickt man irgendeine längere Reihe von Ausführungen eines beliebigen Bildgedankens, so sieht man das, was Goethe mit Worten ausspricht, greifbar vor sich, daß nämlich Stoff, Gehalt und Form in ihrem geheimnisvollen Verhältnis doch nicht immer und untrennbar verbunden sind. Einem vollkommenen Kunstwerke sollte keins der drei fehlen. Wir sprechen mit Recht von leerer Form, wo der Gehalt fehlt. Andererseits machen Stoff und Gehalt allein noch kein Kunstwerk. Denken wir etwa an Bilder, die der Religion dienen: Unter ihnen sind un-

[1]) [Vgl. u. a. H. Schäfer, Hilfen S. 169 mit Abb. 5 u. ders., Leben, Ewigkeit, S. 113 mit Abb. 4].
[2]) Vgl. S. 347. [3]) H. Fechheimer.

endlich viele, die alle drei Goethischen Forderungen erfüllen und zu den höchsten Schöpfungen der Kunst zählen. Daneben aber treffen wir auf zahllose andere, die zwar voll religiösen Gehalts für den Gläubigen, doch bar jeder Spur künstlerischer Form sind, die also mit Kunst nichts zu tun haben.

Die künstlerischen Formneigungen sind nun aber nur ein Teil der Formen, die jeder sich irgendwie betätigende Mensch, dem ihm geschenkten Erbgut entsprechend, unwillkürlich allen seinen Erzeugnissen und Äußerungen gibt. An religiösen Werken, die wir künstlerisch ganz formlos nennen müssen, haften also doch nicht nur ihre rein religiösen, nicht-künstlerischen Werte, sondern auch diese ihren Verfertigern eigenen persönlichen Züge. Was das besagt, läßt die Handschriftdeutung verstehen. Die Graphologie zeigt uns bei jedem einzelnen Menschen in der Linienführung seiner Schrift bestimmte Eigenheiten, die ziemlich sicher die Persönlichkeit des Schreibers von anderen zu scheiden und bis zu einem gewissen Grade auch zu deuten gestatten. Dabei handelt es sich meist um alles eher als um Ästhetik oder Kunst, obgleich diese auch hineinspielen können. Man hat öfters, unserer „Formneigung" entsprechend, auch beim Gemälde von der „Handschrift" des Künstlers gesprochen.

Die künstlerischen Formneigungen finden fast ungehinderten Ausdruck in den Teilen der Zier- und Baukunst, die keine Naturformen gebrauchen. Soweit es sich aber darum handelt, die Erscheinungswelt wiederzugeben oder zu verwenden, und das ist im weitaus größten Teile der bildenden Kunst Ägyptens der Fall, liegt das Wesen jeder Kunst in einer Auseinandersetzung der im Innern des Künstlers lebenden, zur Geburt drängenden Formenwelt (nach einem Goethischen Worte der Natur von innen) mit den Erscheinungen (der Natur von außen), das heißt zwischen dem Nachbilden der Natureindrücke und dem Verarbeiten zu einer neuen Schöpfung[63]. „Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehn, und haben sich, eh man es denkt, gefunden." Nicht immer allerdings geht es so „eh man es denkt". Mag der Kampf oft, wie in Ägypten[64], dessen Künstlern viel mehr um die ruhig ordnende Gestaltung zu tun ist, kaum empfunden werden, so kann er doch anderswo alle Leidenschaft aufwühlen und bitter ernst werden.

Wenn man die Kunst der Zeiten und Völker danach ordnend überschaut, so rücken diese beiden Arten des Fühlens und Gestaltens als Gegensätze auseinander. Im allgemeinen wird sich die kühlere geistige Haltung durch ruhige Formen, die andere durch unruhig gezackte oder geschlungene aussprechen. Doch könnte das äußere Verhalten auch umgekehrt, etwa ruhige Gestaltung das Ergebnis einer festen Selbstzucht sein. Da wird allein der Einblick in die sonstige geistige Haltung des Menschen oder der Zeit helfen können.

Die Auseinandersetzung zwischen drinnen und draußen spielt im heutigen Kunstwerke wie im allerältesten. Sie muß immer wieder von neuem aufgenommen werden, und kein Künstler, keine Zeit kann Endgültiges schaffen, das für andere ebenso zwingend wäre. Selbst wer ältere oder andere Formen und Stile aufnimmt, ja, wer ein fremdes Kunstwerk mit größter Treue nachzubilden

strebt, kann nie so wie das Alte schaffen, sondern muß doch immer Neues zeugen auch in der Wiederholung. Darauf beruht, nebenbei bemerkt, die Hoffnung des Sammlers, auch den gewandtesten Fälscher schließlich doch einmal bloßzustellen. Darunter lauert aber auch die Gefahr, daß der gewiegteste Kenner vor der Arbeit eines ihm gleichzeitigen Fälschers gerade der Betörung durch nie ganz unterdrückbare zeitnahe Züge unterliegt. In solchen Fällen spricht der Stil nur in dem, was eigentlich wider Willen des Fälschers eingeflossen ist, unmittelbare eigene Art aus. In den Hauptzügen dagegen wird er eben durch den Wunsch, anders zu sein, bestimmt. Nur dadurch, daß schließlich auch solcher Wunsch aus dem Wesen des Fälschers fließt, findet dieses doch auch seinen Ausdruck. J. Burckhardt bemerkt schließlich in der Einleitung zur griechischen Kulturgeschichte, daß auch der Fälscher eben durch seine Fälschung, sobald sie durchschaut ist, sehr gegen seinen Willen die wichtigste Belehrung für seine sonstigen Erzeugnisse gewähren kann.

Die in jedem Kunstwerke liegende Auseinandersetzung darf, das liegt im Wesen der Kunst, nie ganz zugunsten der Natur entschieden werden: Siegte diese — wenn die völlige Übereinstimmung überhaupt möglich wäre —, so wäre der Begriff Kunst aufgehoben. Wohl aber ist der Ausschlag nach der anderen Seite beinahe unbegrenzt: die Naturform kann fast ganz aufgelöst werden und das Werk doch ein starkes Kunstwerk bleiben. Bekanntlich sind in vielen Zeichnungen der Kinder und Naturvölker, aber auch in manchen Abschnitten der Großen Kunst, die dem Zeichner innewohnenden Formneigungen so eigenwillig, daß sie die Natur geradezu in scharf geometrische oder aber in ornamentische Gebilde zwingen, und daß manche Künstler gefragt werden mögen, warum sie sich überhaupt an Naturkörper binden, anstatt sich nur in freien Formen zu ergehen. Eine Richtung der neueren Kunst hat diesen Schritt auch wirklich getan und bewußt die gegenständliche Natur ausgeschlossen. Die Höhe der Kunstleistung ist jedoch durchaus nicht von der Größe des Abstandes zwischen Wirklichkeit und Bildwerk abhängig. Wie überhaupt der künstlerische Wertunterschied zwischen zwei Werken nicht in einer deutlich sichtbaren Verschiedenheit zu bestehen braucht, sondern auf kleinsten Zügen beruhen kann. Im einzelnen Bilde gibt die ägyptische Kunst anfangs nur eben das, was vonnöten ist, um verstehen zu lassen, was gemeint ist. Noch im Übergange von der dritten zur vierten Dynastie haben wir das Grab des Oberjägermeisters Meten[65], wo unter den Bildern nur einige Tierfiguren auf diesen Beruf hindeuten. Der Herr ist nicht jagend zu sehen, der Boden nicht als Wüste bezeichnet, und auch von deren Weite lassen die kurzen Standlinien nichts ahnen. Aber unter den Tieren finden wir einen Igel, einen Hasen und eine Springmaus; und drei der zu fünf Paaren übereinandergebauten Antilopen[1]) werden von Hunden ins Bein gebissen. Das ist alles, was wir mit leiblichen Augen sehen. Die „innere Schau" des Künstlers, eines Großen seiner Zeit, hat also gleichsam nur in wenigen, noch dazu, was die raumsparende Anordnung auf den Tafeln uns sofort erkennen läßt, über mehrere Wände ver-

[1]) Propyl. 2^3, 249, 2.

teilten „Zeichen" Gestalt gewonnen, auf denen dann die Einbildungskraft des Beschauers ihrerseits aufbauen mußte. Und die paar Züge genügten diesem damals wirklich, um in ihm die Vorstellung vom Getriebe einer Wüstenjagd in ihrem ganzen Drum und Dran aufsteigen zu lassen. Es war imstande, der Absicht des Künstlers allseitig gerecht zu werden. Es ist in dieser bildenden Kunst wie in einer Dichtung, wo ja nicht nur die nackt ausgesprochenen Wortbegriffe, sondern ebenso die Vorstellungswellen wirksam sind und sein sollen, die daneben durch das Anschlagen dieser Worte erregt werden. Ein unkundiger heutiger Betrachter wird gar nicht mehr erfassen, was jener alte ägyptische Künstler mit seinen Tieren eigentlich gewollt hat; jedenfalls werden diese in ihm nur eine dürftige Vorstellung von einer Jagd, noch dazu einer Wüstenjagd, wachrufen. Damit aber bleibt ein ganz wesentlicher Teil des Kunstwerkes stumm. Es ist dann zu befürchten, daß der Betrachter, der das Bild nicht mehr geistig schaut, nur auf das unmittelbar Sichtbare, auf das Sachliche der einzelnen Figuren oder Linienführung und Aufbau achtet. So aber kann man wohl einer späteren, gesprächiger werdenden Kunst beikommen, doch nicht einer noch wortkargen alten, in der jede Figur, jeder Strich sinnträchtiger ist als in jener. Wer es doch zu können glaubt, der ist wie jemand, der etwa ein fremdsprachiges Gedicht nur auf den baren Wortsinn und höchstens noch auf Klang und Rhythmus hin betrachtet und ihm damit Genüge zu tun glaubt, wo ihm selbst all jene geheimnisvoll mitschwingenden, doch erst die Dichtung ausmachenden, gefühlshaltigen Vorstellungen fehlen, weil er eben nicht in der Sprache des Dichters lebt. In seiner Einfalt zeigt das Bild also etwas in herber Strenge, was die Grundvoraussetzung alles Kunstwesens ist: daß nämlich jedes Werk tot ist, bis ein gleichgerichteter Mensch dazu tritt, es empfängt und in sich selbst wieder zum Leben bringt. Es ist aber ein Beispiel dafür, daß bis zu einem gewissen Grade wir schließlich doch noch etwas von den Vorstellungen und Gefühlen in uns aufleben lassen müssen und können, welche diesem Künstler die Gestalten seines Bildes umschwebt haben. Je inniger das Einfühlen in Altägyptisches wird, desto feiner wird aber auch die Empfindung für die Grenze werden, an der es heißt sich bescheiden, damit nicht aus dem Einfühlen Zudringlichkeit werde, die, wie zwischen Mensch und Mensch, das wahre Verstehen ertötet. In unserem Falle wird man sich zum Beispiel hüten müssen, bei der Hindeutung auf die Landschaft an ein empfindsames „Naturgefühl" zu denken. Ein solches zeigt sich etwas im Neuen Reiche[1]), lag aber der Kunst dieser Pyramidenzeit noch recht fern. In ihr herrschte die unsentimentale, sachliche Aufnahme der Landschaft mit fast rein dinglicher Wertung.

Der kurze Anschlag nur einzelner, die Vorstellung erregender Worte scheint bezeichnend für jede älteste Dichtung, obgleich er oft genug als starkes Wirkmittel auch in jüngerer Zeit noch geübt und geschätzt wird, wo man des breiteren Ausmalens, das inzwischen Platz gegriffen hat, wieder müde geworden ist. Ebenso ist es in der bildenden Kunst. Nach jener Zeit der ersten kargen Klarheit stellt sich in Ägypten die Freude an der Wiedergabe des vielgestaltigen Lebens der

[1]) Vgl. S. 48.

Welt in freier Sicherheit ein. Das einzelne Körperbild wird mit immer mehr Merkmalen seiner Teile ausgestattet, wenn auch eine unbedingte Vollständigkeit nicht einmal grundsätzlich erstrebt wird. Auch vom Zweckgedanken der außerästhetischen Wirkung des Bildes werden die Künstler unter dem Schaffen von Bildern weltlichen Inhalts in weitem Umfange frei, ihre Werke von der Übergewalt des „Zeichen"haften erlöst. Jetzt wird nicht mehr spröde nur gegeben, was der nächste Zweck fordert; die Anteilnahme am Beiwerk steigt[1]). Zum Beispiel werden die einst nur angedeuteten Speisen zu reichen Stilleben (Taf. 11 verglichen mit Taf. 20,2, 25,2), und aus dürftigem zur Handlung nötigem Zubehör erwachsen die Ansätze wirklicher Landschaftdarstellung.

Zu den merkwürdigsten Bildern, wo allerdings die nackte Landschaft selbst eine Handlung vertritt, gehört eine durch die Heere Ramses des Zweiten verwüstete Gegend[66]. Keine Menschen, weder Tiere noch lebende Pflanzen, nur Gebäudetrümmer, gefällte Bäume und umgehackte Sträucher. In anderer Weise eigentümlich ist die Bemalung einer Kammer in Amarna, deren breites, hohes Fenster den Blick in einen Vogelhof gewährte. In ihr sind die Wände ringsum ununterbrochen bemalt mit einem auf dem blauen Fluß und der schwarzen Ufererde ruhenden, von Sumpfblumen, Vögeln und Fischen belebten dichten Papyricht, über welches rechteckige, schwarz gerahmte Nistlöcher verteilt sind. Man sieht also nicht jene „Farbenbänder"[2]), die sonst so gut die schließende Aufgabe der Wände betonen. In diesem „Grünen Raume" von Amarna ist nicht die Wand das Abschließende, sondern das Papyricht. Dieses dient hier nicht gemalten Menschen als Hintergrund, sondern genießenden als ihre Umwelt. Aus dem Wandschmucke wie aus dem Gesamtgebäude, in welchem Palast, Verwaltungsräume, Viehställe und Vogelhaus vereint sind, spricht das sentimental tändelnde Naturgefühl des großstädtisch gewordenen Neuen Reiches, besonders der Armarnazeit.

Die übersättigte Spätzeit wird einst zur alten Knappheit zurückkehren, aber das liegt noch viele Jahrhunderte fern. Da geschieht dann bewußt, was in der alten Zeit von selbst geschah. Inzwischen taucht die Bildekraft der Ägypter mit Lust in den erfrischenden Strom der Lebensformen, und während das Rundbild fast völlig vom strengeren Menschen- und Tierbilde beherrscht wird, entfalten im Flachbilde reiche Naturen die ganze Fülle ihres Könnens an Erfindung und Durchführung. Sie tun es unbekümmert selbst darum, ob all die Feinheit ihrer Werke an dem oft weltentrückten oder von Halbdunkel bedeckten Orte sich menschlichen Augen je enthüllen werden. Denn der größte Teil der Werke, die wir in unseren Sammlungen bewundern, kommt aus Grab- und Tempelräumen, die gar nicht oder höchstens durch die Tür oder schmale Schlitzfenster erhellt wurden. Zwar hat ein Sonnenstrahl in Ägypten ganz andere Leuchtkraft als bei uns, und wohl müssen wir damit rechnen, daß in der alten Farbenpracht die Figuren der Flachbilder auch bei Lampenlicht ganz anders hervortraten als im jetzigen Zustande. Aber es blieb doch noch sehr viel dem Auge verborgen von dem, was der Künstler aus dem guten Schatze seines Herzens in selbstloser und

[1]) Propyl. 2^3, 249,1 verglichen mit 261,1 links. [2]) S. 27.

gewissenhafter Liebe an sein Werk gewendet hat. Was sollte sonst auch einen Bildhauer getrieben haben, den stolzen Worten auf dem für die Spitze einer Pyramide bestimmten Blocke die schönste Schriftform zu geben. War diese doch in ihrer Höhe Menschen ganz entrückt[67]. Das gleiche hat schon Winckelmann, und, vielleicht durch ihn aufmerksam geworden, Goethe mit Staunen an der Spitze eines Obelisken bemerkt, der damals in Rom noch am Boden lag.

Die Naturnachbildung ist im künstlerischen Schaffen nicht das Wesen, wenn sie auch so eng mit der Kunst verflochten ist, daß Goethe weithin „die Natur die ewige Quelle" nennt, „aus der auch der Vollkommenste nie aufhören darf, fortdauernd zu schöpfen"; sie ist da Sporn zugleich und Zügel der Phantasie. Auf große Gebiete jedes Kunstkreises aber, die niemand der Kunst wird nehmen wollen, trifft das Naturnachbilden überhaupt nicht oder doch nur in sehr beschränktem Maße zu. Die großen Väter der Kunstforschung, die Griechen, die die naturnachbildende Art der Kunst übermäßig betonten, besonders aber Aristoteles, haben durch das Gewicht ihrer Namen die Wissenschaft lange auf dem Abwege festgehalten.

Es wird immer viele Menschen geben, die aus harmonischer Anlage, und noch mehr, die aus eigener Sehnsucht ihr Urteil darauf stellen, ob es gelungen sei, die so eng verschlungenen und doch widerstrebenden Kräfte des schöpferischen Triebes und der Naturwiedergabe zu einem Frieden ohne Siegér und Besiegten zu bringen. So Gestimmten unter unseren Zeitgenossen scheinen die Ägypter wohl für einige Gebiete eine befriedigende Lösung erreicht zu haben. Ganz zu schweigen von der Bau- und Zierkunst hätten sie in ihren besten Menschenstatuen und Tierbildern etwas geschaffen, was jedem ewig dauernd scheinen werde. Auf anderen Gebieten der Rund- und Flachkunst scheinen den meisten, die aufgewachsen sind auf dem von der griechischen Kunst bereiteten Boden, so reine Gebilde nicht immer zustande gekommen zu sein. Hier hätten die Ägypter Mittel zur Überwindung des Widerstreites noch nicht gefunden.

Das Urteil geht fehl. Es verkennt den Grad der Naturnähe der ägyptischen Kunst, weil es noch nichts von den Voraussetzungen weiß, auf denen ihre Naturwiedergabe ruht. Man wird nicht nur die manchmal fast abgezogene Ausdrucksform der ägyptischen Flachbilder anführen, sondern vor allem sofort ihre „Verrenkungen" vorbringen; aber wir haben schon angedeutet und werden es in den folgenden Teilen dieses Buches beweisen, daß die „verzerrende" ägyptische Zeichenweise ebensogut wie die uns vertraute perspektivische eine gegenständliche Lebenswirklichkeit erstrebte. Die ägyptische Kunst vollends mißverstehen heißt es, wenn man ihr unterstellt, durch ihre Weise habe sie die Dinge der Außenwelt aus dem Naturzusammenhange herausreißen, von allem, was Lebensabhängigkeit an ihnen ist, befreien und so für eine höhere Welt reinigen oder für die Ewigkeit bereiten wollen. Man rückt damit die Tatsachen unter völlig falsches Licht. Der reiche Lebensinhalt der Bilder spricht ebenso deutlich dagegen wie der der zahllosen Beischriften zu ihnen. Der ägyptische Künstler hat[1])

[1]) H. v. Einem.

die „Sprache“ seiner Kunst „als Natur aufgefaßt“. Sie war ihm natürlich, gegenständlich, deutlich; sie gab ihm die Möglichkeit, „seine Gesichte nicht als Traum, sondern als Wirklichkeit zu gestalten“. Es dürfte überhaupt ein unglücklicher Gedanke der neueren Kunstforschung sein, daß irgendeine Kunst des Altertums, sei es die ägyptische, die geometrische griechische oder die der jüngeren Steinzeit, ihre sämtlichen Gestalten, auch die der alltäglichen Menschen, durch die Form aus dem Leben habe lösen wollen[1] [68].

Die Werke der Ägypter werden immer von neuem daran mahnen, daß ihre Erfindungskraft in weit höherem Maße als die vieler anderer Völker an Darstellungsinhalt gebunden war. Denn diesem Volke war die Gabe, sich in freien Linien, Flächen und Körpern auszusprechen, zwar nicht völlig versagt, aber doch nur gering zugemessen. Darum kann man zum Beispiel im ägyptischen Ornament — dessen Entwicklung übrigens noch immer nicht befriedigend untersucht ist — fast als Spürregel nehmen, überall da, wo eine Zierform sich nicht auf ein natürliches oder menschliches Gebilde zurückführen läßt [69], fremden Einfluß zu wittern. Ein Ägypter würde sich gewiß mit Freuden zum Begriffe der Kunst als Naturnachbildung bekannt haben. Die Sicherheit der Beobachtung ist in vielen ägyptischen Schöpfungen sogar so überraschend groß, daß mancher auf diese Kunst erst dadurch wirklich aufmerksam geworden sein wird. — Wo sich diese Begabung mit dem ebenfalls eingeborenen Blicke des Ägypters für die Schwächen der Mitmenschen verbindet, zeigt sich in Wort und Bild häufig die Neigung zu gutmütigem oder bissigem Spott, im Bilde auch eine gewisse Freude an der Wiedergabe körperlicher Mißbildungen[2]. — Da im Ägypter allgemeine Naturverbundenheit aufs glücklichste mit einem natürlichen Sinne für geometrische Grundformen vereinigt war, sehen wir alle ägyptischen Kunstwerke nahe an die Natur herandrängen, und empfinden doch deutlich ihre Selbständigkeit. In dieser Spanne zwischen zwei Wirklichkeiten liegt auch bei der ägyptischen Kunst für uns ein Teil des Reizes, der von ihr ausgeht.

Über welche Schärfe der Beobachtung die ägyptische Kunst verfügt, sei am Vogelflügel dargetan. Sie macht da in sorgfältigen Arbeiten Unterschiede zwischen den Federlagen, für deren Beschreibung ich absichtlich die naturgeschichtlichen Namen gebrauche. Man scheidet nämlich (Abb. 3): Oben die Deckfedern dritter Art. Sie laufen aus in den meist mit ihnen zu Einem Streifen vereinigten, manchmal daumenartig aufwärts gekrümmten Eckfittich. — In der Mitte, in Einen Streifen zusammengezogen, die Deckfedern erster und zweiter Art. Von ihnen sondern sich ab: nach dem Körper zu das Büschel des Schulterfittichs, nach außen hin ein Strahlenbündel der Deckfedern erster Art. — Zu unterst, bei vereinfachter Zeichnung in die vorigen hineingezogen: der Streifen mit den beiden Schwingenarten. Von seinen Federn werden manchmal acht bis zehn äußere, als die Handschwingen, anders gefärbt als die inneren, die Armschwingen — Ober- und Unterseite des Flügels werden gelegentlich unter-

[1]) S. 25. [2]) S. 20. [Zur Puntfürstin vgl. E. Brunner-Traut in: Welt des Orients. Bd. 1, S. 307–311.]

schieden. — Die dem Bau eines natürlichen Flügels überraschend ähnlichen Scheidungen sind voll ausgebildet zuerst erhalten an dem König Chephren schützenden Falken[1]), geht also auf die Schöpfer der „ägyptischen" Kunst zurück. Auf den Schiefertafeln findet man sie noch nicht; denn da wird höchstens nur je ein Streifen Deckfedern und Schwingen gegeben (Taf. 3).

Blicken wir noch einmal auf die Schiefertafel mit dem Stier (Taf. 2,1), und zwar besonders auf die prallen Aderschläuche an Kopf und Beinen des Tieres, die sich ebenso an wildstierbeinigen Möbeln aus der ersten Dynastie finden[2]) und auch[70] am Unterarme von Taf. 6,2, so sehen wir, daß diese altertümliche Kunst im Begriffe war, in eine Manier zu geraten. Die neue Kunst bedeutet[3]) eine andere Einstellung zur Natur, eine Vertiefung des Verhältnisses zu ihr. Allerdings wirken die geometrischen neuen Schöpfungen, sobald in der dritten Dynastie das Drängen zum ersten Abschlusse gekommen ist, zunächst einmal ruhiger und kühler als die der alten Art. Daß aber diese monumentale Herbheit (Taf. 10,1) kein Erstarren, keine Alterserscheinung[71], sondern nur letztes Klären und Sichern der Grundrichtung ist, gleichsam das Zeichen des Eintritts in die ihrer selbst bewußte kräftige Mannheit, der Sammlung vor dem Hervorbrechen der neuen Lebensblüte, ist klar; man braucht nur einen Blick auf den Reichtum zu werfen, der in der fünften Dynastie sprießt.

Hier wird eine Wendung zur Baukunst nützlich sein[72]. Hier, in der Zeit des Überganges von der dritten zur vierten Dynastie, ist die erhaben einfache Form der glatten vierseitigen Pyramide auf quadratischer Grundfläche entstanden. Wir wissen, daß diese Spitzgrabform erst durch bewußte Arbeit, über die Zwischenform wie des Stufengrabes auf rechteckiger Grundfläche gewonnen ist[4]). Als wir endlich die lange, vernachlässigte Umgebung der Stufenpyramide aus der dritten Dynastie kennenlernten, fanden wir zu unserer Überraschung Baulichkeiten, die größtenteils anmuteten, als seien sie aus Holz, Rohr und Lehm in Stein umgesetzt. Seinerzeit haben wir trotzdem ihre fast zierlichen Formen als Vorläufer der wuchtigen Geometrie angesehen, die aus den Bauresten der vierten Dynastie sprach, haben also deren großflächige Monumentalität als bewußte Abkehr von jener feineren Art genommen. H. Ricke hat uns jedoch gezeigt, daß eine solche Verbindung nicht möglich ist: Die zu erklärenden Gebäude Djosers sind wirklich in viel weiterem Maße, als wir glaubten, steinerne Nachbilder der damaligen leichteren irdischen Wohn- und Wirkstätten des Herrschers; die erhaltenen steinernen Grabbauten der vierten Dynastie dagegen, die uns mit ihrer wuchtigen Geometrie den Atem beklemmen, gehen nicht auf Lehm- und Ziegelwerk zurück. Auch sie haben einiges aufgenommen, was noch im Stein auf Lehm, Holz, Rohr und dergleichen hinweist, wie die Böschung aller Außenwände, der Rundstab an den Kanten, die Hohlkehle und noch die Pflanzensäule; aber das ist in die steinerne Großarchitektur aufgesogen und verarbeitet wie die entsprechenden Züge am griechischen Tempel. Die Hohlkehle, als schöne Krönung, gehört zu den über das Land hinausdringenden Leistungen der ägyptischen

[1]) Propyl. 2[3], Taf. II. [2]) Propyl. 2[3], 202. [3]) S. 12. [4]) Propyl. 2[3], 206 bis 208.

Kunst. — Die Bauten der vierten Dynastie wirken, als habe es ihnen vorerst einmal gegolten, die Voraussetzung alles künftigen ägyptischen Steinbaus möglichst schroff herauszuarbeiten. Die fünfte Dynastie hat auf der nun unverrückbaren Grundlage an Stelle der verschlossenen Größe helle, lebensoffene Würde gebracht.

Auf die Gestalt eines Werkes haben noch andere Mächte großen Einfluß, von denen ich hier wenigstens an die wichtigsten erinnern möchte.

Da ist zuerst der *Werkstoff*, in dem die Arbeit gedacht und ausgeführt wird. Seine Wirkungen lassen sich am besten an den Rundbildern verfolgen.

Man pflegt als eine Eigenart der ägyptischen Statuen ihre körperliche Geschlossenheit anzusehen: Daß Teile herausfahren, wird möglichst vermieden, Glieder werden unvermittelt an den Körper gelegt oder bleiben mit ihm und untereinander durch Flächen, die wir Füllungen, Brücken oder Stege nennen, verbunden, so das Ganze lückenlos schließend. Auch in der locker geballt hängenden Faust stehender Rundbilder läßt man[1]) eine gewölbte weiß gemalte und gegen die Hautfarbe nach S. 77 durch eine rote Linie abgesetzte Faustfüllung[73] stehen. An Königsstatuen des Neuen Reiches wird sie öfters durch etwas wie eine Büchse mit dem Namen des Königs ersetzt[2]).

Als ein Musterbeispiel für die Geschlossenheit einer ganzen Statue kann man ein Kalksteinwerk aus der Zeit um 2750 ansehen (Abb. 19), in der ein Mann mit den beiden Würdenstäben, dem mannshohen und dem kantenähnlichen, in Schrittstellung steht, die Beine durch eine Füllung verbunden, die Arme und die Stäbe dicht an den Leib gelegt. In Flachbildern hält man den Langstab nur sehr selten so (Abb. 20). Da setzen die Männer diesen vielmehr meist mit gehobenem Arm vor sich auf den Boden und tragen den kurzen immer waagerecht (Abb. 166, 167). Solcher Gegensatz des Rundbildes zum Flachbilde ist nicht etwa nur jener alten Zeit eigen: Noch Jahrtausende später finden wir zum Beispiel Statuen von Göttinnen, die[3]) ihr Zepter senkrecht an den Leib legen, während wir doch aus Flachbildern und Bronzen wissen, daß man es sich mit leicht vorwärts gehobenem Arme frei getragen dachte . Bei sitzenden Figuren, denen ein Mantel nur die Fäuste frei gibt, folgen vor die Brust gehaltene Zepter wohl gar schmiegsam den beiden Winkeln zwischen Leib, Ober- und Unterschenkeln. Darin ist dann allerdings überhaupt keine Wirklichkeitsvorstellung gestaltet, sondern die Form geht von der des stehenden Kultbildes aus, das einfach mit allem Zubehör zum Sitzen gebracht ist. Eine andere Lösung geben stehende Gottheiten, deren vier Flügel als senkrechte Flächen sich seitwärts breiten. Da legt sich der Arm mit dem Zepter Halt suchend nicht einwärts an den Körper, sondern, gleichsam ins Flachbild umspringend, auswärts an die Flügelwand[74] wie Abb. 210 an die Bildfläche.

Daß in solcher Weise wie in Abb. 19 Arme und Stäbe mit dem Leibe verwachsen oder die Beine untereinander verbunden sind, findet man fast nur bei steinernen Rundbildern. Sobald (Abb. 21) der Bildhauer nicht in Stein, sondern etwa in Holz oder Metallguß arbeitet, gibt er Armen, Stäben und Beinen fast

[1]) Propyl. 2^3, 231 ff. [2]) Propyl. 2^3, 357. [3]) Propyl. 2^3, [340, 2].

immer dieselbe Freiheit wie in seinen Flachbildern. Man vergißt oft, daß die Rundbildnerei aus Gold, Silber, Kupfer, Bronze, Elfenbein, Holz und Ton seit den ältesten Zeiten in Ägypten viel verbreiteter gewesen ist, als es nach dem Erhaltenen den Anschein hat. Da haben also die Künstler die Möglichkeit größerer Bewegungsfreiheit durchaus benutzt. Fayence (farbige Fritte) und oft auch Ton stehen zwischen beiden Gruppen.

Abb. 19. Rundbild eines Beamten mit Stab und kurzem Zepter. Stein. AR.

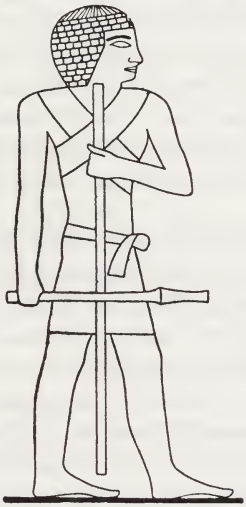


Abb. 20. Flachbild eines Mannes mit Stab und kurzem Zepter. AR.

Abb. 21. Rundbild eines Beamten mit Stab und kurzem Zepter. Holz. MR.

Ja, es ist selbst aus steinernen Werken zu entnehmen, daß die Bildhauer solche gelösten Formen nicht immer einfach von sich gewiesen haben. Sonst fänden wir nicht von der fünften Dynastie ab und auch in trefflichen Werken an Stelle der Füllungen manchmal wirkliche Durchbrüche[1]), oder an Statuen mit Füllungen diese Teile unendlich oft schwarz oder weiß, das heißt als Loch oder Nichts, gemalt. Man will dadurch diese festen Füllflächen verschwinden lassen, schafft also hier wenigstens für das Auge etwas, was man bei Holz und Metall wirklich ausführt. Ja man geht in dieser Bemalung sogar oft noch weiter, indem man auch Standplatte und Rückenpfeiler schwarz streicht, so daß die farbige Figur ganz frei zu sein scheint[75]. Mancher heutige Kunstrichter wird jene Durchbrüche und vor allem die sie vortäuschenden Farben dem ägyptischen Künstler

[1]) Propyl. 2^3, 238,2, 239,2.

nur schwer verzeihen[76]. Er wird darin mit Bedauern ein Nachgeben an die lebendige Naturform feststellen. Daß alle Rundwerke, mit Ausnahme derer aus Metall und vielleicht derer aus den kostbaren farbigen Steinen[1]), bei denen es oft nur teilweise geschah, den Farben der Vorbilder entsprechend bemalt wurden[77], und daß man oft den Augen durch blanke Steine den Glanz der natürlichen gab[78], gehört auch zu diesem Herandrängen an die lebendige Natur. — Nach der Pyramidenzeit werden die Durchbrüche an Steinbildern viel seltener.

Jedenfalls scheint mir das geschilderte Verhalten bei anderen Werkstoffen und beim Färben der Füllungen zu beweisen, daß der Ägypter beim Arbeiten in Stein sich durch den Werkstoff beeinflußt fühlte, daß also die Geschlossenheit nicht aus einer im künstlerischen Menschen von Natur wohnenden Formneigung geflossen, sondern durch die Art des Werkstoffes angeregt ist. Ein besonders augenscheinlicher Beweis dafür sei hier noch angeführt. Er liegt in dem feinen Kalksteinfigürchen einer Königin aus Amarna[2]), deren Arme und rückwärts geöffnete Hände[3]) herabhängen. Da sind nicht nur die Arme und die Daumenseiten der Hände wie üblich durch Verbindung mit dem Körper gesichert, sondern der Künstler hat auch die Finger durch kräftige polsterähnliche Füllungen der Handflächen verstärkt.

Außer den vielen Arten prachtvollen, aber durch seine Härte schwierigen Gesteins bot Ägypten vor allem in dem feinen weißen Kalk von Tura den ihm, wie den Griechen der Marmor, eigentümlichen und leicht zu verarbeitenden Werkstein, neben dem die anderen Kalkarten und die meisten Sandsteinarten fast nur wie schlechter Ersatz wirken. Wer nun aber erlebt hat, wie leicht die minderen gelben Kalksteine splittern, und wie von jener guten, schneeweißen Art selbst die mächtigen Blöcke unter wenigen Hieben des Keilhammers sich in Platten spalten, der wird sich sagen, daß die Formung auf diese Eigenschaften der Steine Rücksicht nehmen mußte. Man konnte ihnen nicht ohne Gefahr das zumuten, was man aus anderen Steinarten hätte herausholen können, und bei den Graniten und dem anderen harten Gesteine lag ebenfalls eine geschlossene Form nahe.

Selten nur können wir in der Kunstgeschichte so wie bei der ägyptischen Kunst die Macht des Werkstoffes feststellen. Aber mit dieser Feststellung allein ist es nicht getan. Wohl jeder Bildhauer erfährt an sich selbst, daß, wenn einmal der Sinn geweckt ist, das langsame Fortschreiten im schwierigen Stoffe zu nachdenklicher Arbeit und knapper, bewußter Form erzieht. Wenn ein Bildner bei ersten Versuchen Schwierigkeiten und Hemmnisse verspürt hat, aber sich nicht abschrecken läßt, sondern aus Gründen, etwa der Schönheit des Steines oder der Hoffnung auf seine Dauer, später doch wieder zum selben Stoffe zurückkehrt, dann wird er aus den in diesem liegenden, ihm unbekannten Bedingungen seine Formen entwickeln. So sehen wir denn auch deutlich etwas, was man in Anlehnung an ein Schillersches Wort so bezeichnen darf, daß die ägyptischen Bildhauer das Gebot des Stoffes in ihren Willen aufgenommen und die Geschlos-

[1]) Vgl. S. 80. [2]) Berlin 21263 [= Schäfer, Amarna, Taf. 21].
[3]) Vgl. S. 305.

senheit der Bildwerke zu einem der Grundgesetze ihrer Steinbildnerei haben werden lassen. Wir fanden einen ähnlichen Vorgang bei dem Rückenpfeiler der steinernen Statuen[1]).

Das aus vielen Figuren geschichtlicher Zeit bekannte Kultbild des Zeugungsgottes Min von Koptos[2]) hielt den gewinkelten rechten Arm seitwärts hoch[79]; an oder auf der nicht zugreifenden Hand lag ein geißelähnliches Gerät. Das sind Eigenheiten, die genügen, um zu zeigen, daß das eigentliche Urbild im Allerheiligsten des Tempels aus Holzstücken zusammengefügt gewesen sein muß. Nun heben aber die bis rund zwei Meter hohen Kalksteinstatuen des Gottes, die an anderen Stellen den Tempel geziert haben[3]), den Arm nicht empor, sondern lassen ihn am Körper herabhängen und trugen die Geißel waagerecht in der durchbohrten Faust. Obgleich diese mächtigen Steinbilder schon aus der Vorgeschichte stammen, das älteste, auf eine hölzerne Figur weisende Bild aber erst eine Zeichnung der Frühzeit ist[79], so enthält doch das zeitlich jüngere Flachbild die altertümlicheren Züge. Denn die seinen lassen sich unmöglich aus den Steinstatuen ableiten, während diese sich leicht nach dem Muster von Abb. 19 zu Abb. 166, 167 erklären lassen, nur daß hier in den Rundbildern die Geißel als in die kürzeste Faust eingesteckt, also hölzern, erscheint.

Wenn in Statuen des Neuen Reiches[4]) ähnliches vor sich geht wie bei den Minstatuen und etwa Abb. 19, so ist es doch nicht mehr ganz dasselbe. Nun drückt man die Stäbe wie freiwillig an die Brust, und jetzt ist der Werkstoff ein Helfer, nicht mehr, wie einst, ein Zwingherr. Der Steinzwang ist als solcher aufgelöst, wozu wir ein gleichschönes Gegenstück auf S. 13 in der Lage des Löwenschwanzes finden. — Im sogenannten Würfelhocker[5]) hat das Mittlere Reich die mit angezogenen Knien auf dem Boden kauernde Menschengestalt zu einem geschlossenen Würfel zusammengeballt, so daß sie als reinste Ausprägung dieser Seite der ägyptischen Bildhauerkunst gelten kann[6]). Der meist ins Gewand gehüllte Würfelhocker ist für die Rundbildnerei das, was die echte Pyramide für die entsprechende Seite der Baukunst seit der vierten Dynastie bedeutet. Er ist um 2000 entstanden, also in einer Zeit, die auch sonst den Menschen in einen Mantel oder großen Schurz zu hüllen liebt, im Gegensatze zur Pyramidenzeit, die entschieden die formverbergende Kleidung an Männerstatuen meidet. Wenn man in der Frühzeit allerlei Mantelfigürchen feststellen kann, so ist das sicher geistig ganz anders begründet als im Mittleren Reich. An einigen Beispielen aus der zwölften Dynastie sieht man die Menschenfigur wie eingebettet in einen noch unerklärten kantigen Block, der später wieder verschwindet. Im Laufe der Entwicklung wechseln Zeiten, die weicher modellieren oder gar die Gliedformen klar herausarbeiten, mit solchen von fast geometrischer Härte, die aber doch den Körper nie ganz unterdrückt. Vom Neuen Reich ab löst man öfter durch eine kapellenförmige Grube oder durch aufgelegte Zutaten die Vorderfläche auf, die sonst wie die Seiten mit gut verteilten Texten bedeckt wird. Besonders beliebt

[1]) S. 25. [2]) S. Propyl. 2[3], 454, oben. [3]) Propyl. 2[3], 179.
[4]) Propyl. 2[3], 340, 2. [5]) Propyl. 2[3], 334. [6]) Vgl. S. 334.

ist der Würfelhocker um den Anfang des ersten Jahrtausends, wo auch sehr feine Stücke geschaffen worden sind. Ähnliche Würfelhocker gibt es auch in Altamerika [80].

Es ergibt sich, daß innerhalb der ägyptischen Kunst die aus der Natur der Werkstoffe folgenden Verschiedenheiten zwischen den Rundbildern der beiden Hauptgruppen von Stoffen beachtlich sind: hier Stein, dort die andern, wozu noch geringere Unterschiede zwischen hartem Gesteine und dem weicheren Kalksteine kommen.

Stellen wir nun aber die Gesamtheit der ägyptischen Rundbilder neben die griechischen seit dem fünften Jahrhundert, so tritt sofort hervor, daß da ein Gegensatz liegt, der mit dem Werkstoffe nicht das geringste zu tun hat. Wir werden ihn im siebten Kapitel als Achsenbindung oder Richtungsgradheit genauer kennenlernen. — In der Einzelausführung sind im Ägyptischen die Unterschiede zwischen Werken aus verschiedenen Stoffen nicht groß. Wenn derselbe Gegenstand dargestellt ist, gehört ein sehr gewecktes Auge dazu, die kleinen Formunterschiede aufzuspüren, die dem Kalksteine, dem Metall oder Holze entspringen.

Aus diesen Betrachtungen geht hervor, daß gewiß der Werkstoff in der Kunst mitbestimmt, daß man aber seine Bedeutung nicht überschätzen darf. Das zeigt sich auch darin, daß so häufig schöne, wichtige Kunstformen in Stoffen Dauer gewonnen haben, für die sie ursprünglich nicht gedacht waren. Der Ägypter, der ja eine so große Liebe zu echtem Werkstoffe hegte, hat sich doch überraschend oft nicht gescheut, billigen Ersatz zu verwenden.

Handeln wir von Werkstoff und Kunstwerk, so dürfen wir uns nicht mit den bisher besprochenen Beziehungen begnügen, die in den körperhaften Formen liegen, sondern müssen auch an solche denken, die eigentlich nur die Oberfläche, sozusagen die Haut, angehen. Es kam vor, daß an dem Orte, an den das Werk gefesselt war, nur ein minderwertiger Stein anstand. So ist der Alabaster von Amarna oft blasig und rissig. Darum hat man zum Beispiel bei einigen der Königsstatuen, die am Randgebirge des Stadtgebietes neben den Grenztafeln aus dem Felsen gemeißelt sind, die Stelle des Gesichts von der Stirn bis zum Kinn weggenommen und die Fläche mit einer waagerechten Nut versehen. In diese konnte mittels einer entsprechenden „Feder" ein Gesicht aus anderem Stein eingeschoben werden, der der Haut eine feinere Ausführung erlaubte und vielleicht zugleich die Farbe bot. Aus derselben Zeit besitzen wir steinerne und hölzerne Köpfe, deren Hals so zugeschnitten ist, daß er[1]) sich durch einen Zapfen in das Halskragenrund eines Rumpfes aus anderem Stein oder Holz einschmiegte. Auch im Flachbilde findet man ähnliches: War der Grund etwa ein etwas grobkörniger Sandstein, so wurden für die darzustellenden Figuren Gruben ausgehoben und mit bereitgehaltenen entsprechenden Stücken aus farbigem Stein oder Fayence ausgelegt. Für das Kunstgewerbe sei erwähnt, daß man zu Beginn des ersten Jahrtausends v. Chr. die Pfosten eines Kastensarges aus dem einheimischen, knorrigen Sykomorenholze mit guten ausländischen Holzplatten umkleidet

[1]) Propyl. 2^3, 348, 349.

sieht[1]). Und schon im Auftrage des Neuen Reiches belegte man Kästchen mit dünnen Ebenholzstreifen für die Zeilen der mit hellem Farbenteige gefüllten Inschriften.

Auch unter den letztgenannten Beispielen sind schon einige, bei denen es nicht mehr allein auf die Güte des Stoffes ankam, sondern daneben oder wohl gar allein auf die Farbe. Dem schon Erwähnten möchte ich hinzufügen, daß zum Beispiel bei einem Figürchen des Mittleren Reiches[2]) der weiße Schurz und das silbern zu denkende Spendengefäß aus weißem, die bloßen Körperteile aus bräunlichem Holze gearbeitet sind, so daß eine Bemalung kaum noch nötig war. Auf den polierten Hartgesteinen scheint man die Bemalung auf gewisse Stellen der Figuren beschränkt zu haben, obgleich doch zum Beispiel durch die Sprenkelung der Granite die Plastik der Form für das Auge in weitem Maße aufgelöst wird. Wer diese sucht, ist oft geneigt, sich der tastenden Hand anzuvertrauen. Offenbar hat das Gefallen an der Schönheit des Gesteins solche Bedenken nicht aufkommen lassen.

Mit jenen Ebenholzbändern haben wir ein Gebiet betreten, das für Kunst und Kunstgewerbe in Ägypten von großer Bedeutung gewesen ist, und nach den Angaben der Inschriften von noch viel größerer, als es schon der uns erhaltene Reichtum erscheinen läßt; es ist das Gebiet der farbigen Einlagen. Man möchte sagen, es gebe kaum einen dazu geeigneten Werkstoff, der nicht mit einem anderen verbunden worden ist. So die Metalle untereinander; die rötlich-gelbe Bronze, das rote Kupfer, das gelbe Gold, das Weißgold, das weiße Silber; dazwischen das schwarze Blachmal. Oder allerlei Halbedelsteine und Fayencen wurden in Stein oder Holz gelegt, wobei oft lange Inschriften aus den köstlichsten Schriftzeichen[3]) gebildet wurden, die ganze Särge bedecken. Vor allem aber sieht man die Halbedelsteine in Gold gebettet. Die handwerkliche Sauberkeit in diesen Dingen ist erstaunlich und die geschmackvolle Farbenpracht, die sich da ausbreitet, zieht immer wieder neue Bewunderer an. Königshorte, wie wir sie aus den wenigen mit ihrem Inhalt erhaltenen Gräbern kennengelernt haben, und die Tempelschätze müssen zu den großen Zeiten des Reiches überwältigend gewesen sein.

Zu beachten ist, daß statt der eingepaßten Einlagen erst in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten Glasmasse in die goldenen Zellen eingeschmolzen wird. Die Sitte, bei königlichen Arbeiten die Schriftzeichen auf Särgen und Wänden mit Lapislazuli oder Malachit auszulegen, wird dazu geführt haben, daß sie bei gewöhnlichen oder allzu umfangreichen durch Ausmalen mit blauer oder grüner Farbe nachgeahmt wurden[4]).

Wie der Stoff, in dem gearbeitet wird, so wirken natürlich auf die Form des Werkes auch die *Werkzeuge* ein, mit denen es geschieht. Ein Strich mit dem Pinsel zum Beispiel ist etwas anderes als einer mit der Rohrfeder. Als die Ägypter etwa um Christi Geburt statt der althergebrachten Binse die Rohrfeder über-

[1]) Propyl. 2^3, 401, 3. [2]) Propyl. 2^3, 289,3.
[3]) Propyl. 2^3, 463. [4]) S. 84.

nahmen, hat ihre Schreibschrift einen veränderten Grundzug bekommen. Man wird aber vielleicht auch sagen dürfen, daß sie das fremde Werkzeug nicht übernommen hätten, wenn sie sich nicht schon vorher kleinlicheren Zeichenformen zugeneigt hätten. Es ist eben nicht immer zu bestimmen, ob die Arbeitsmittel entscheidend gewesen sind für die Formen, oder ob die Formneigung die passenden aufgegriffen oder erfunden hat. Lehrreich ist dafür ein von der achtzehnten Dynastie ausgebildetes Stuhlbein (Abb. 177): Sein oberer Teil ist eine gerade, seine untere Hälfte eine eingebuchtete und von mehreren Ringen umschnürte Walze[1]). Auf den ersten flüchtigen Blick wird man den unteren Teil für eine dem Spiele des Drehstichels entsprungene Form ansehen, und doch ist er ein Beispiel dafür, daß die Erfindung einer Form dem Werkzeug um Jahrhunderte vorauseilen kann. Denn eine nähere Betrachtung der älteren Stücke zeigt, daß die Ringe nicht gedreht, sondern geschnitzt sind. Drechselwerk kommt in Ägypten erst im ersten Jahrtausend v. Chr. auf[81]. Die scheinbar so naheliegende Deutung dieser Form aus einem Werkverfahren ist also unmöglich; aber auch ein umschnürtes Bündel kann in diesem Falle wohl kaum unmittelbar Anregung gegeben haben.

Die sich oft meldende, ebenso wichtige wie reizvolle Frage nach den Beziehungen zwischen Technik und Kunstform sei hier noch an einem Teile der Baukunst verfolgt. Der Ägypter hat, wie der Babylonier, schon früh Gewölbe in schräg aufeinander gelehnten Wölbungsscheiben aus Ziegeln ohne Lehrgerüst bauen gelernt, als halbkuglige Kuppel[82], vor allem aber als halbe Tonne[2]). Von diesen beiden ist die Kuppel überhaupt nie unter die Werkformen der großen ägyptischen Baukunst aufgenommen worden. Die Tonne ist, soweit sie echt, das heißt strahlig[3]) gewölbt ist, lange im Ziegelbau steckengeblieben. In den Steinbau ist Jahrtausende hindurch nur ein Teil von ihr übergegangen: die untere Buchtung der Decke. In einigen Fällen finden wir solche scheinbar gewölbten Decken mit prachtvoller Raumwirkung, etwa in einem der Fürstengräber von Siut aus dem Mittleren Reiche und im Grabe Sethos des Ersten aus dem Neuen. Aber beide Säle sind aus dem gewachsenen Felsen gehauene Höhlen. Als freien Steinbau sieht man gewölbeähnliche Decken nur in bescheideneren Maßen, und dann als sogenannte falsche Gewölbe hergestellt. Das heißt, wie uranfangs auch im Ziegelbau[4]), dadurch, daß man von einander gegenüberliegenden Wänden her die oberen Schichten sich ohne Lehrgerüst einander nähern, schließlich berühren und stützen ließ[83]. Die abgetreppte Unterseite der Steine wurde zuletzt zu einer glatten Trugwölbung geschnitten. Den so naheliegenden Schritt, das am Ziegelbau oder an fast rohen, ungefähr passenden Steinen erlernte strahlige Gewölbe entsprechend in genau behauenen Stein umzusetzen, hat der Ägypter erst im letzten Jahrtausend v. Chr. getan[84]. So sieht man also, wie beim Gewölbe die Technik im Ziegelbau wichtige Arbeit getan hat, diese aber den Gang des Monumentalbaues nicht bestimmen konnte, da ihr offenbar der aus verschiedenen Quellen gespeiste „Kunstwille" des Volkes nicht bereitwillig genug entgegenkam. Der

[1]) Propyl. 2[3], 404, 4. [2]) Propyl. 2[3], 278, 2.
[3]) Propyl. 2[3], 205, 2. [4]) Propyl. 2[3], 171, 1.

hatte vielmehr das Bauen mit über den Raum durchlaufenden steinernen Deckbalken als den ihm gemäßeren Ausdruck ergriffen. Dadurch festgelegt hat dann der sonst so rege technische Sinn der Ägypter erst gegen das Ende hin sich getrieben gefühlt, jene Ansätze aus dem Ziegelbau in den Steinbau zu übernehmen und steinerne Keilschnittgewölbe zu spannen, eine Tat, die für die ägyptische Kunst selbst keine Frucht mehr tragen konnte, wohl aber für andere Völker getragen hat.

Daß der *Inhalt* des Bildwerkes von erheblichem Einfluß auf die Darstellart ist, darauf stoßen wir oft im Verlaufe dieser Arbeit: Wir sahen, daß man bei religiösen Vorwürfen nicht allen Neuerungen folgte, die man für die Weltlichen verwendete; wir finden, daß Dienerstatuen viel lebhafter und reicher bewegt sind als die von Herren und sonst Verehrungswürdigen, und vieles andere mehr.

Damit berührt sich eng, daß auch der Zweck, dem das Werk dienen soll, bestimmend mitwirkt. So hat die Papyrossäule, die einen einzelnen dreikantigen Pflanzenteil darstellt, sich in Luxor[1]) fast ganz von dem dreieckigen Querschnitt des natürlichen Riedgrases befreit, und die Papyrosbündelsäule läßt sogar die Sonderung der Schäfte verschwinden[2]): Das Bauglied strebt zu einer eigenen runden Bedarfsform, deren plastische Ausbildung sich in den Pflanzensäulen oft auf den Säulenkopf zurückzieht.

Natürlich ist die Wirkung des Zweckes am auffälligsten bei den Werken, die zu wirklichem Handgebrauche bestimmt sind, wo wir von Kunstgewerbe zu sprechen pflegen. An Spiegelgriffen in der beliebten Gestalt eines Papyrosstengels erscheint auch hier die griffigere Rundung[3]). Aber auch beim Kunstgewerbe ist Vorsicht geboten. Wir dürfen nie vergessen, daß die unbedingte Zweckmäßigkeit, der sich Form und Zier völlig anzupassen und unterzuordnen haben, erst eine Forderung unserer Zeit ist. Wenn auch, und das trifft für Ägypten in hohem Maße zu, vielfach die Zweckmäßigkeit unwillkürlich erfüllt wird, so ist sie doch oft genug aus bloßer Freude am Zierat durchbrochen worden. — Die Gebilde des Ägypters darf man nicht im Hinblick auf Gedankeneinheit seiner Teilverbindungen mit der Brille einer Theorie durchforschen wollen. Wenn[4]) ein elfenbeinernes Salblöffelchen aus folgendem besteht: der Figur eines Knaben, der eine längliche, ihm gleichgroße Muschelschale aufrecht auf dem Kopfe trägt, und einem runden Stiel, der nach dem Knaben zu in eine Papyrosdolde, am anderen Ende in den Kopf eines Steinbocks ausläuft, so mag der Tüftler sich schaudernd abwenden, der Unbefangene wird sich freuen an dem zierlichen Gerät. Ein anderes Beispiel: Es gibt[5]) Handspiegel, bei denen ein als Papyrosschaft mit Dolde geformter Griff die spiegelnde Platte trägt. Meist aber ist in den Stiel zwischen Dolde und Schaft der Kopf Hathors, der Göttin der Schönheit und Liebe, eingefügt. Und wenn von dem Papyros nun gar nur die Dolde bleibt und an Stelle des Schaftes einfach eine Mädchengestalt tritt, die jetzt also die Dolde auf dem Kopfe trägt und viel-

[1]) Propyl. 2[3], 321. [2]) Propyl. 2[3], 323. [3]) Propyl. 2[3], 414, 1.
[4]) Propyl. 2[3], 407, 1. [5]) Propyl. 2[3], 414.

leicht die Hände den lang ausgezogen fallenden Doldenlippen anmutig entgegenhebt, so ist das gedankenmäßig ein Unding, und doch ein bezauberndes Erzeugnis ägyptischen Kunstgewerbes von geschlossener Wirkeinheit. Die Reihe ließe sich beliebig verlängern.

In solchem Weitersprießen, ja Wuchern der Formen regt sich vielfach ein der Menschheit angeborener Trieb, die tote Körperwelt zu beleben, indem man in natürlichen oder künstlichen Bildungen Anklänge an Formen der Tier- und Pflanzenwelt findet und verfolgt, ein Trieb, dem wir gewiß schon für die erste Entstehung der Menschheitskunst im Rund- wie im Flachbilde einige Bedeutung zumessen dürfen. Leonardo da Vinci, der sich auf Botticelli bezieht, empfiehlt allen Ernstes den Künstlern, sich Anregungen aus Naturspielen zu holen[85]. So sind die Bewohner der Eiszeithöhlen manchmal durch Buckel im Gestein der Wände zur Darstellung von Tierleibern angeregt worden, die nur der Ergänzung durch gezeichnete Köpfe und Glieder bedurften. In Tributbildern des ägyptischen Neuen Reiches sieht man öfters zwischen die Hörnerwurzeln der dem Könige vorgeführten Rinder Menschenköpfe gesetzt (Abb. 22) und auf die Spitzen Hände gesteckt, eine Verzierung, die davon ausgegangen ist, daß die geschwungenen Hörner an die emporgeworfenen Arme um Gnade Flehender erinnert haben[1]). Ein dichterisches Bild im Sonnengesange von Amarna, das von auffliegenden Vögeln sagt, sie erhöben anbetend ihre Flügel zur Sonne[86], zeigt uns, daß wir auch jenen Hornschmuck in echt ägyptischem Sinne ausgedeutet haben.

Abb. 22. Verzierte Rinderhörner. NR.

Für das Rundbild ist beachtenswert, daß neben einem geplünderten Grabe der ägyptischen Vorzeit, aber wohl als Beigabe aus ihm stammend, ein unbearbeiteter stabartiger Kiesel mit leistenähnlichen Auswüchsen auf den Seiten gefunden worden ist; er hat gewiß an eine Menschenfigur mit herabhängenden Armen erinnert und ist als solche Dienerfigur[2]) ins Grab getan worden[3]). — Ebenso lag bei Bechern und Schalen der Gedanke an Blüten nahe. So hat man in Ägypten seit dem Beginne des Neuen Reiches Weinbecher gern als Lotosblume gebildet. Dabei ist es wohl kein Zufall, daß man von den beiden Arten der Blume (Abb. 11) zuerst die bläuliche, und zwar für spitze Becher, aufgegriffen hat, die halbkuglige weiße erst später. In den Bildern des Riechens am Lotos[4]) zeigt sich immer nur der vielleicht stärker riechende Blaue. Man wird bei diesen Bildern an den Weinduft des Inhalts gedacht haben. Begreiflich, wenn auch falsch ist, daß bei wirklichen Bechern sich die Form öfter der Papyrosdolde nähert. — Gewisse Gefäße[5]) erhalten die Gestalt von Menschen und Tieren, wie auch wir ja noch von Bauch und Hals eines Gefäßes sprechen.

[1]) [Vgl. dazu jetzt J. Leclant in: Mitt. Inst. Kairo, Bd. 14, S. 128 ff.].
[2]) S. 41.
[3]) [Naturgebilde mit Retusche behandelt L. Keimer, Etudes d'Egyptologie, fasc. II, Kairo 1940; dort auf Taf. III, 4 das vom Verf. zitierte Stück].
[4]) Vgl. S. 43. [5]) Propyl. 2[3], 197.

So wie hier Naturkörper umgedeutet sind, leisten auch Erzeugnisse von Menschenhand denselben Dienst als Anreger der Phantasie. Sie sind für die ägyptische Kunst sogar recht wichtig geworden, wie ja auch wir oft in rein ornamentischen Tapetenmustern unwillkürlich Gestalten finden. Zum Beispiel hat ein vorgeschichtlicher Töpfer in eine längliche Schale die volle Aufsicht eines Ruderbootes gemalt (Abb. 258, rechts), ist also dem Zusammenklange von Schalenbauch und Schiffbauch nachspürend gefolgt, ähnlich wie jene Eiszeitmaler dem von Gesteinbuckel und Tierbauch. Ich erinnere weiter an die Ausdeutung[1]) geradbeiniger Sitz- und Liegemöbel zu vierfüßigen Tieren (Abb. 66, 119), der gebogenen Klappstuhlbeine (Abb. 73) zu Hälsen und Köpfen von Enten, die an einem auf der Erde liegenden Holzstücke knabbern, ein Gedanke, mit dem mich einst R. Schöne beschenkt hat. Aber auch ohne solche Begründung tauchen Enten- und andere Tierköpfe überall in geraden und hakigen Endungen formbereichernd auf[87].

Auf Seite 23 und 59 haben wir gesehen, daß pflanzliche Bündel- und Einschaftsstützen schließlich zum Schaffen steinerner Pflanzensäulen geführt haben.

Ein besonders beachtliches Beispiel zeigt uns, wie ein solches Weiterdeuten in der Sprache vorgebildet sein kann, ehe es im Bildwerke sichtbar wurde. Der Ägypter nennt den Balken der Waage ihre Arme, denkt also an eine Menschenfigur. Dementsprechend hat in einem Grabe der Ppyramidenzeit, da das ägyptische Wort wie das unsrige weiblich ist, eine Waage die Gestalt einer Frau mit ausgebreiteten Armen[2]). Manche mythologische Darstellung ist aus einem sprachlichen Bilde erwachsen, auch die Strahlensonne Amenophis des Vierten mit ihren vielen lebenspendenden Händen aus der schon älteren Anrede an einen Sonnengott „einziger, vielarmiger", Worte, die aber vor Amarna in der bildenden Kunst keine Gestalt gefunden hatten.

Alle diese hier gestreiften Dinge, die Formneigungen[3]), der Einfluß von Werkstoff, Inhalt oder Zweck auf die Gestalt der bildnerischen Erzeugnisse des Menschen können anklingen, wenn man das vieldeutige Wort *Stil* gebraucht. Man kann es auf jedes einzelne dieser Gebiete anwenden, es aber auch in einem weiteren und höheren Sinne nehmen, indem man die Art, wie alle diese Kräfte sich in Kunstwerken als Einheit äußern, ihren Sinn nennt, den Stil eines einzelnen Werkes oder weitergreifend die eigentümliche Art des Gesamtwerkes einer Künstlerpersönlichkeit, einer Zeit, eines Volkes. Reinheit des Stiles kann zur ästhetischen Wirkung und Wertung beitragen, ist jedoch für sie nicht ohne weiteres entscheidend. Es gibt künstlerische Wertgrade innerhalb jedes Stilbereiches, doch kaum Wertunterschiede zwischen verschiedenen Stilen als solchen. Wo das Wort gebraucht wird, handelt es sich aber meist um etwas Wertvolles, wenn nicht gar Großartiges, und überall geht es darauf, daß eine der Natur gegenüber selbständige Haltung im Menschenwerk Ausdruck findet. Das gilt auch, wenn man von Stein-, Bronze- oder Holzstil spricht, denn es ist doch nur eine abgekürzte Rede-

[1]) Vgl. S. 144. [2]) [Jetzt veröff. von W. St. Smith, Art and Architecture, Taf. 51 A].
[3]) S. 41.

weise für die Arbeit in jenen Werkstoffen. Stil ist nicht völlig auf das Gebiet der Kunst beschränkt, denn man spricht auch bei den Lösungswegen eines Ingenieurs oder Mathematikers von keinem Stil. Das Wort auf Naturgebilde anzuwenden ist dagegen Mißbrauch. Es könnte höchstens unter gewissen Vorbehalten erlaubt sein: Wie man vom Lebensstil eines Menschen eigentlich nur auf Gebieten sprechen darf, wo ihm Freiheit in der Führung seines Lebens zusteht, so betrachtet auch, wer vom Stil eines Baumes oder eines Gebirges redet, diese als eigenwillige Gebilde, wenn er nicht im Grunde nur meint, sie würden sich in ein menschliches Kunstwerk eines gewissen Stiles gut einfügen.

Im Ägyptischen zeigt sich der Stil in der Hauptsache als Vereinfachung der Formen. Bei anderen Völkern dagegen geht er oft sehr entschieden in die Richtung ornamentischer oder sonstwie ausdrucksteigernder Umbildung der Linien und Flächen. Das läßt dann noch klarer als das Vereinfachen erkennen, daß beim Stilisieren die im Menschen lebenden Formneigungen wirken.

Abweichungen der bildenden Kunst vom Vorbilde können verschiedene Ursachen haben. Sie können das Versagen eines zum Nachbilden ungenügenden Formgedächtnisses bedeuten, dem doch höchstes Handgeschick verbunden sein mag. Sie können einfach handwerklicher Unfähigkeit entsprungen sein. Sie können aber auch auf unbewußtem künstlerischem Umbilden oder endlich in bewußtem Stilisieren liegen. Der einzelne Fall ist natürlich manchmal sehr schwer, oft unmöglich zu entscheiden. Von bewußter Umbildung kann, wer überhaupt auf diese Feststellung Wert legt, mit Sicherheit nur sprechen, wenn er die Fähigkeit getreuen Nachbildens sonstwie nachzuweisen vermag. Ein Urteil hat bei der Entscheidung zwischen den ersten beiden Fällen allerdings nur Wert, wenn es auf der Einsicht in das ganze Gefüge der Entstehungszeit beruht, und nicht gar nur auf die Kenntnis des gerade vorliegenden Werkes gestützt, allein aus dem Empfinden unserer Zeit heraus gefällt wird.

Für die Frage, ob sich ägyptische Künstler wohl öfters bewußt geworden sind, daß sie sich vom bloßen Abschreiben der Natur fernhielten, hat, wie ich glaube, die Werkstatt des Bildhauers Thutmosis aus Amarna das bedeutendste Prüfmittel gebracht. Dort hat man eine Kammer entdeckt, mit vielen Abgüssen in Gips oder Stuck von Köpfen, Gesichtern, Händen und Füßen. Unter den Gesichtern sind einige derart, daß man verlockt wird zu vermuten, es seien überarbeitete Abgüsse nach Gesichtern Lebender oder Toter[1]). Es finden sich nämlich daran Dinge, die wir an freien ägyptischen Werken in dieser Gestalt niemals beobachten. Wahrscheinlich hat also der Künstler dieser Zeit sich durch Abguß nach der Natur stillhaltende Vorbilder zu schaffen verstanden[88]. Wenn nun er, der doch handwerklich vollkommen imstande gewesen wäre, diese genau nachzubilden, es in seinen ausgeführten Werken entschieden nicht tat, sondern die Formen vereinfachte, so ist damit doch wohl bewiesen, daß er sich bei der Ausführung über kleine Einzelheiten des Vorbildes erhob. Wären diese Abgüsse doch nicht von der Natur, sondern alle von Entwürfen der Bildhauer genommen, so würde

[1]) Propyl. 2^3, 353,1.

das ihre Beweiskraft nur verstärken. Auch wenn man zum Beispiel sieht, daß für den Kopf des Löwen ein Künstler der Pyramidenzeit eine großzügig vereinfachende Behandlung gewählt hat, wie die von Taf. 46,1 ein anderer, ebenfalls aus dem Alten Reiche, alle Einzelheiten der Natur nachzubilden sucht (Taf. 46, 3), dann wird man doch kaum glauben können, es sei ihnen nie zu Bewußtsein gekommen, daß der eine anders schaffe als sein Genosse. Noch schlagender fast ist, daß zur Amarnazeit zwei Bildhauer lebten, beide, wie ihre Werke zeigen, auf der Höhe innerlicher und äußerlicher Auffassung und handwerklicher Fertigkeit, von denen der eine den nackten Schädel eines Beamten wie Taf. 49, 1, der andere den einer Prinzessin wie Taf. 49, 2 gestaltete; der eine glatt, fast wie eine straffe Blase, der andere allen Buckeln und Gruben mit unerhört feinem Blicke nachgehend. Wem wird bei den Künstlern des Löwen von Taf. 46, 1 und des Beamtenköpfchens von Taf. 49, 1 der Gedanke an Unfähigkeit kommen? Ganz ähnliches wie an diesen Rundbildern kann man natürlich auch feststellen, wenn man Flachbilder untereinander vergleicht.

Dies scheint also zu erhärten, daß wenigstens manche Künstler sich bewußt der Natur gegenüber selbständig hielten; es leuchtet aber ein, daß wir eine bejahende Antwort, die wir für gewisse Zeiten erhalten, nicht einmal auf alle Personen derselben Zeit ausdehnen dürfen, geschweige denn noch weiter. Ferner aber können wir gewiß sein, daß jeder ägyptische Künstler, auch der stilisierende, die Zumutung abgewiesen hätte, er gebe nicht die Natur wieder. Wenigstens dem Sinne nach hätte er vielleicht geantwortet, er lasse eben die Wahre erstehen.

Mit diesen Gedanken hängt nur lose die Frage zusammen, wie wohl eine Zeit die Kunst einer andern angesehen haben möge. Die Worte der Inschriften verraten uns so etwas nicht, und doch will eine Antwort bedacht sein. Wenige Minuten voneinander liegen auf der Westseite von Theben reichgeschmückte Riesenbauten der Ramsesse und der großen Herrscher der frühen achtzehnten Dynastie. Die reinen und edlen Ausdrucksformen von Der el-bahari mit ihren feinen Reliefschatten und die von vielen Grubenschatten zerfurchten Flächen etwa von Medinet-Habu führen ein so verschiedenes Leben, daß die Ramsesse das niemals haben übersehen können. Aber sicher fühlten sie nicht etwa Unterlegenheit, eher Stolz: Noch war die ägyptische Kunst nicht so weit, das Gewand einer älteren Zeit zu erborgen, wie es später geschah. „Wir erkennen und bewundern eure Größe, aber wir wollen etwas ganz anderes und glauben das zu erreichen." So etwa, nur in kräftigeren Tönen, dürften auch die Künstler Amenophis des Vierten gesprochen haben, damals als sich das alte und das neue Künstlergeschlecht im Kampfe gegenüberstanden [1]).

Alle größeren Werke der bildenden Kunst sind natürlich als Aufträge, nicht als freie Arbeiten entstanden [2]). Dadurch war schon mit der Auswahl des Künstlers dem Besteller ein Einfluß auf Art und Rang des Geplanten gegeben. Daß aber der Anteil des Auftraggebers manchmal recht weit gegangen ist, zeigen uns einige Bilder in den Eingängen von Gräbern aus dem Ende des Alten Reiches,

[1]) Vgl. S. 159. [2]) S. 39.

Gräber, bei denen wir daran denken müssen, daß der Ägypter, wenn er irgend konnte, sich ja sein Grab schon bei Lebzeiten herzurichten pflegte. An den genannten Stellen sehen wir, wie der Besitzer mit Malgerät vor einer Staffelei sitzt und auf deren Reißbrett in abgekürzter Form, nämlich durch Figuren der Jahreszeiten, den Künstler auf das reiche Leben hinweist, das er in den Reliefs der Wände zu sehen wünscht[1]).

Das Folgende will zeigen, wie die Einwirkung wichtiger Personen auf die Kunst vorzustellen sein dürfte; vorausgeschickt aber seien die immer gültigen Worte Goethes: „Die Kunst kann niemand fördern als der Meister. Gönner fördern den Künstler, das ist recht und gut; aber dadurch wird nicht immer die Kunst gefördert."

Man hat[89], ältere richtige Beobachtungen übertreibend, zu zeigen versucht, daß in der ägyptischen Kunst ein fest gebundener Hofstil und ein freierer Volksstil nebeneinander bestanden hätten. Wir werden uns nicht zu dem Glauben verleiten lassen, als könnten die Worte „Volksstil" und „Hofstil" auf die Stellung der Künstler zielen[2]). Auch wenn man sie auf den Inhalt der Darstellungen bezieht, zeigen sie sich als unglücklich gewählt[90]. Ein Teil Wahrheit steckt darin, das lehrt ein Blick auf Abb. 284, wo ja die Herrin in scharf geometrischen Linien gezeichnet ist, während die Dienerin in geschmeidigen Umrissen und noch dazu ungewöhnlicher Sicht erscheint. Es liegt auf der Hand, daß dieser Künstler die Darstellung der Herrin als vornehmer empfand. — Wir werden später[3]) das Streben der ägyptischen Zeichner verfolgen, der Schultergegend des Menschen eine Seitensicht abzugewinnen und könnten erwarten, daß diese Versuche sich auf Figuren aus dem Volke beschränkten. In der Tat ist ja für die ruhig stehenden Vornehmen und auch für die Einfachsten, aber als solche ehrwürdigen Verstorbenen die geometrisch-breitschultrige Form stets festgehalten worden, und ein Versuch, auch dahin diese Ansätze zur Seitensicht zu übertragen, eine vorübergehende Mode geblieben. Doch man darf folgendes nicht übersehen. Wie wir finden werden, ist im ägyptischen Flachbilde die Wahl der Seitensicht der Schulter sehr durch die Haltung und Bewegung der Arme bestimmt. Da sich nun Vornehme im allgemeinen nicht wie arbeitende Schiffer, Bauern, Handwerker und Diener bewegen, zeigen sie natürlich so gut wie immer die breitschultrige Gestalt. Aber wenn sie handelnd dargestellt sind, kommen auch in ihren Figuren die Versuche zur Seitensicht vor, und andererseits werden Leute aus dem Volke, die nicht bewegt sind, genauso wie Vornehme dargestellt. Jeder, der das Morgenland kennengelernt hat, wird erfahren, daß, wenn er sich leidlich gut erzogene Eingeborene vorzustellen sucht, sie sich ihm nur in wenigen würdevollen, vom gewöhnlichen Getriebe sondernden Haltungen einzustellen pflegen. Übrigens gilt das wohl für alle Zeiten und Völker, wo die Sitte noch mächtig ist. Daß wir Amenophis den Vierten auf seinen Denkmälern in Stellungen finden, die ein ägyptischer

[1]) [Vgl. jetzt dazu H. Junker, Die gesellschaftliche Stellung der ägypt. Künstler im AR, S. 83 ff.].

[2]) [Vgl. Junkers eben genannte Untersuchung]. [3]) S. 310 ff.

König vor ihm kaum je gewagt hat[91], ist nicht nur ein Wechsel der Kunstform, nicht nur künstlerische Einkleidung, sondern entsprach sicherlich einer neuen, vornehm-lässigen Art des Reformators, sich vor der Öffentlichkeit zu geben.

In älteren Schilderungen erscheint gewöhnlich die Priesterschaft als einengende Gesetzgeberin der Kunst. Noch heute überschätzt man im allgemeinen ihren Einfluß auf die Kunst bedeutend, auch da, wo er in der Tat auf den ersten Blick sonnenklar zu sein scheint, wie beim Ende der Kunst Amenophis des Vierten. Aber das einzig sichere ist hier letzten Endes nur, daß ein Vorgang auf religionspolitischem Gebiete mit einem in der Kunst zusammentrifft. Gewiß, wenn am Ende der Bewegung ein deutlicher Rückschlag in der Kunst zugleich einsetzt mit dem in der Religion, so liegt das eben daran, daß der König die Kunst untrennbar mit seinem religiösen Wirken verbunden hatte. Aber es ist nicht zu vergessen, daß die Amarnakunst schon an sich mit ihrem oft ins Zerrbild geratenden Ausdrucksdrange[1]) auf den weitaus größten Teil des ägyptischen Volkes, und auch wohl auf sehr viele seiner Künstler, wie ein Schlag ins Gesicht wirken mußte. Diese empfindsame Fingerspitzenkunst, die die männliche Größe des Ägyptischen zu zerstören drohte, mußte trotz aller ihrer Reize, einen kräftigen Rückschlag hervorrufen, der die Kunst etwa in den Zustand zurücktrieb, aus dem sie mit der Reformation herausgetreten war. Daß da Priester wie altgläubige Laien auch in der Kunst mit der rückläufigen Bewegung gingen, ist nicht überraschend. Aber diese Umkehr wäre, wenn auch nicht so schroff, doch wohl auch ohne sie eingetreten.

Das rund zweihundert Jahre zu spürende Nachwirken der Amarnarichtung beweist, wie sehr man mit dem eigenen Leben der Kunst auch da zu rechnen hat. Erst nach jenen Jahrhunderten scheinen sich die Verhältnisse bedeutend zu ändern und der Einfluß der Priesterschaft auch auf dieses Gebiet wie auf das staatliche zu steigen. Doch bis gegen das Ende des Neuen Reiches hin kann von hinderndem Einflusse der Priesterschaft in der Kunst kaum die Rede sein, soweit es sich nicht um eigentliche Tempelkunst handelt. Und gar mit dem Entstehen der neuen Kunst in der zweiten und dritten Dynastie haben Priester als solche, das heißt soweit sie nicht zugleich Künstler oder kunstverständige Leiter waren, gewiß nichts zu tun gehabt. Wieviel aber die Priesterschaft bei dem Umfange der religiösen Bau- und Bildetätigkeit als Förderer vermocht hat, wird man sich wohl am ehesten durch einen Vergleich mit der mittelalterlichen Kirche vorstellen dürfen.

Man nimmt meist an, mit Tempeln verbundene Schulen und Werkstätten seien die Pflanzstätten gewesen, wo die Künstler herangebildet wurden. Wir wissen darüber nichts. Wohl hören wir von Werkstätten an den Tempeln, dürfen uns aber das künstlerische Schaffen nicht eng an sie gebunden vorstellen. In der Stadt von Amarna sind die bis jetzt aufgedeckten Künstlerwerkstätten wenigstens äußerlich nicht mit Tempeln verbunden, was natürlich nicht ausschließt, daß die Tempel auch eigene Werkstätten für ihren großen Bedarf gehabt haben.

[1]) S. 159.

Der Fortgang der Ausgrabung wird lehren, ob die Bildhauer in einem Viertel zusammen oder an verschiedenen Stellen in der Stadt wohnten.

Mindestens ebenso wichtig wie die Priesterschaft ist die andere große Macht des ägyptischen Altertums, das *Königtum*, für die Entwicklung der Kunst gewesen. Wenn wir das Wort ägyptischer König hören, so reichen moderne oder sehr mittelalterliche Vorstellungen nicht aus. Der König ist nicht von Gottes Gnaden bestellt oder Nachkomme eines göttlichen Urahns, sondern er thront mit dem Rechte des selber göttlichen unmittelbaren Sohnes des Gottes.

Überall auf der Welt, wenn man nicht auf die Künstler selbst blickt, die auch von einem heroischen „trotzdem" getragen sein können, gehört zur Entfaltung besonders der bildenden Kunst eine gewisse Fülle der Lebensführung und ein dadurch ermöglichter sorgenloser Lebensgenuß, eine verhältnismäßig starke Ansammlung von Gut und Macht. Aber in anderen Ländern ist diese Bedingung nicht so abhängig von der politischen Gestalt des ganzen Landes; sie haben manchmal in Zeiten arger staatlicher Splitterung Blüten ihrer Kunst erlebt: Wir brauchen nur an die Geschichte Italiens zu denken. In Ägypten dagegen tritt stets ein Verfall des Wohlstandes ein, wenn dem Königtume die Zügel entgleiten und das Land in selbständige Teile zerspalten wird. Die Kunst hat dann mitzubüßen. Erhebt sich ein Herrschergeschlecht, das die unfruchtbar zerstreuten Kräfte sammelt, so folgt auch bald wieder ein Erstarken der künstlerischen Leistungen[1]). Dem widerspricht nicht, daß oft eben die Zeiten beginnender Lockerung, ja Auflösung und offenbaren Verfalls die ersten Spuren neuer Gedanken aufweisen, die dann in der nächstfolgenden Zeit des Aufraffens mächtig werden.

So wird man gewiß auch die oben auf S. 10 ff. dargelegte Entstehung der volkseigenen ägyptischen Kunst in gewissem Sinne als eine Frucht der Tat ansehen können, die wir an den Namen Menes, also etwa das Jahr 3200, knüpfen: Sie hat die vorher selbständigen Reiche von Ober- und Unterägypten endgültig zu Einem Reiche und Einem Volke geschmiedet. Das ägyptische Königtum hat früh erfaßt, was die Kunst als werbendes Zeichen sicherer Macht für den Ruhm zu leisten vermag. Mit ungeheurer Wucht tritt das zur Pyramidenzeit hervor in der gewaltigen Sammlung alles großen Kunstschaffens um den Sitz des Hofes. Man darf ruhig sagen, daß, was abseits davon, in der Provinz, damals geschaffen wurde, kümmerlich war gegen Großheit und Reichtum dessen, was die Hauptstadt füllte und umgab[92]. Im Neuen Reiche, wo es mehrere Residenzen gibt, ist auch in der Kunst das Übergewicht eines einzigen Ortes nicht mehr ganz so erdrückend.

Abgesehen von dem mehr unpersönlichen Wirken des Königs glauben wir bei bedeutenden Herrschern manchmal auch ein eigenes Verhältnis zu den Kunstwerken zu sehen, die unter ihrer Regierung entstehen. Bei dem Zusammenlaufen der Kräfte des Landes in der Hand des Königs ist es ja auch nicht verwunderlich, daß seine Neigungen sich schon durch die Auswahl und Berufung der Meister in der Kunst bemerkbar machten. Wie weit es ernst zu nehmen ist, wenn öfters

[1]) Vgl. S. 73.

Baumeister und andere Künstler in den Inschriften von sich erzählen, sie seien vom Könige erzogen worden oder hätten von ihm Weisungen erhalten, läßt sich schwer entscheiden. Nicht ohne Recht ist gesagt worden[93], daß wir, wie von einem Stile Ludwigs des Vierzehnten gesprochen wird, in demselben Sinne auch die Namen von Königen wie Thutmosis, Amenophis, Ramses als von Förderern und Trägern einer bestimmten Kunstrichtung gebrauchen dürfen. Das ist besonders deutlich bei Amenophis dem Vierten. Er hat, wie es scheint, offenbar

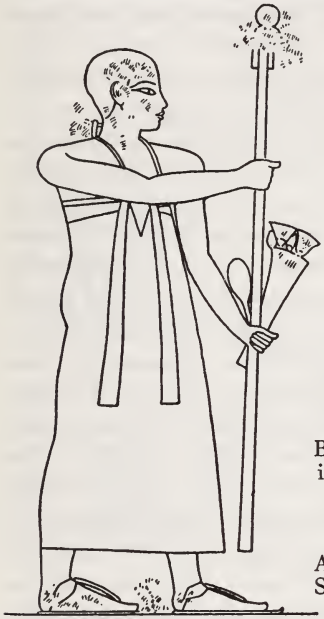


Abb. 23. Im älteren Stil.

Bilder Ramoses in seinem Grabe. NR.

Abb. 24. Im jüngeren Stil.

bald nach seinem Regierungsantritt, vor dem Umzug nach Amarna, einen jungen oder wenig beachteten Künstler, in dessen Werken er einen Geistesverwandten sah, an den Hof gezogen und in eine leitende Stellung gehoben. Dadurch hat eine bis dahin im Schatten lebende Kunst Raum gewonnen sich zu entfalten, und wir sehen nun eine fast bruchartig schnelle Entwicklung vor uns, die etwa noch stärker wirkt, als wäre die griechische Kunst innerhalb von fünf Jahren von den Parthenengiebeln zu Lysipp gesprungen. Werden, Wesen und Vergehen der Amarnakunst sind durch die Funde und Arbeiten der letzten Jahrzehnte immer besser erkannt worden und werden dereinst in der Kunstgeschichte fast einzigartige Bedeutung gewinnen als Beispiel für das Eingreifen eines Nichtkünstlers in die Entwicklung.

Die persönliche Beziehung der Könige zur Kunst findet in manchen Zeiten einen für uns recht sonderbaren Ausdruck darin, daß die körperlichen Züge des regierenden Königs, des „guten Gottes", soweit es geht, als eine Art Ideal in die Bildnisse seiner Untergebenen sowohl wie der Götter hineingelegt werden. Wohl das auffälligste Verleugnen der eigenen Bildähnlichkeit durch Anlehnung an

das Königsbild bietet das Grab des Wesirs Ramose in Theben unter Amenophis dem Dritten und Vierten. Während der Arbeit daran ist jener eben erwähnte Stilumschwung eingetreten, der sich hier nun auch in den Gestalten der Menschen ausprägt. Ramose ist auf der einen Hälfte einer Wand (Abb. 23) als ein stämmiger Ägypter dargestellt, mit starkem Leibe, kurzschädlig, mit geradem Unterkiefer, festem rundem Kinn, kurzem dickem Hals und kräftigen Gliedmaßen. Auf der anderen Hälfte ist er (Abb. 24) zwar ebenfalls ein bäuchiger Mann, aber mit langgezogenem Schädel, hängendem spitzem Kinn, dünnem langem Hals und Armen, alle Umrisse fast ornamentisch bewegt. Wären nicht beide Bilder als dieselbe Person beglaubigt, so würde man den Gedanken weit von sich weisen, sie stellten denselben Ramose dar und das eine sei nur ganz wenige Jahre nach dem andern entstanden. Die Königsbilder auf jeder der beiden Wandhälften sind ebenso unterschieden und zeigen, wie der Gegensatz in den Bildern des Wesirs zu erklären ist. Einwirkung des Königsbildes auf das der Untertanen findet sich bekanntlich, vielleicht als Einfluß morgenländischen Geistes, auch in der hellenistischen Kunst. — Ein entsprechendes Verhältnis zwischen König und Gott treffen wir im Kopf einer Statue des Amun, aus dem uns unverkennbar die festen Züge Amenemmes des Dritten anblicken[1]).

Wer jene *Künstler* waren, die in der zweiten und dritten Dynastie die neue Kunst geschaffen haben, wissen wir nicht, und würden es auch kaum wissen, selbst wenn uns mehr aus den Anfängen des Neuen geblieben wäre oder wenn wir eine Überlieferung über diese Anfänge besäßen. Denn von den alten Büchern, die die späteren Maler und Bildhauer sicher ebenso besessen haben werden wie die anderen Künstler und Gelehrten, ist kaum etwas erhalten, und wir können uns nur ein sehr undeutliches Bild von ihnen machen. Einzelne Klänge glaubt man gelegentlich zu hören, so etwa in den Worten einer bekannten Inschrift aus dem Mittleren Reiche, deren uns allerdings schwer verständliche Sätze wie Kapitelüberschriften aus solchem Buche klingen[94]. Gewiß viel Wertloses, aber ebenso auch viel Wissenswertes ist uns, wie die geringen Spuren zeigen, mit den alten Kunstbüchern verloren. Doch selbst wenn wir sie hätten, würden wir darin wohl nur ganz wenige Namen von Künstlern finden. Wir würden vielleicht lesen, daß „die uralten Schriften mit den Worten des Gottes N. N. wiederaufgefunden" seien. In den Jahrbüchern des Reiches sind nach dem, was wir wissen, oft und schon früh Kunstwerke erwähnt worden[95], aber auch da ohne die Namen der Künstler. Immerhin ist es für solche Fragen doch erwähnenswert, daß noch die Spätzeit gute geschichtliche Kunde hatte vom Wirken des Imuthes[96], der das Grabmal des Königs Djoser gebaut hat. Es scheint beinahe, als hätten wir in ihm einen der Männer, wenn nicht Den Mann zu sehen, der die Steinbaukunst zuerst zu einem künstlerischen Ausdrucksmittel gemacht hat. Die späteren Ägypter schätzten in ihm eine auch auf anderen Gebieten bedeutende Persönlichkeit und erweisen ihm göttliche Ehren.

[1]) [Encyclopédie photogr. de l'Art, Le Musée du Caire, Abb. 50. — Ein Chonsbildnis mit den Zügen Tutanchamuns in: Propyl., Bd. 2[3], 356].

Die Werke selbst mit dem Namen der Meister zu verstehen, war im allgemeinen nicht Sitte. Aus der ganzen ägyptischen Kunstgeschichte können wir ja überhaupt kaum ein paar Dutzend Arbeiten mit den Namen ihrer Verfertiger verbinden, und unter diesen verdienen längst nicht alle wirklich ein Kunstwerk zu heißen[97]. In jedem ägyptischen „N. N. hat es gemacht" liegt kein solcher Anspruch auf Anerkennung der Künstlerschaft, wie im epoiei griechischer Vasenbilder; es wird sogar meist nur etwas wie „N. N. hat es machen lassen", „hat es gestiftet" bedeuten. Die Nennung der Künstlernamen unterblieb nicht etwa,

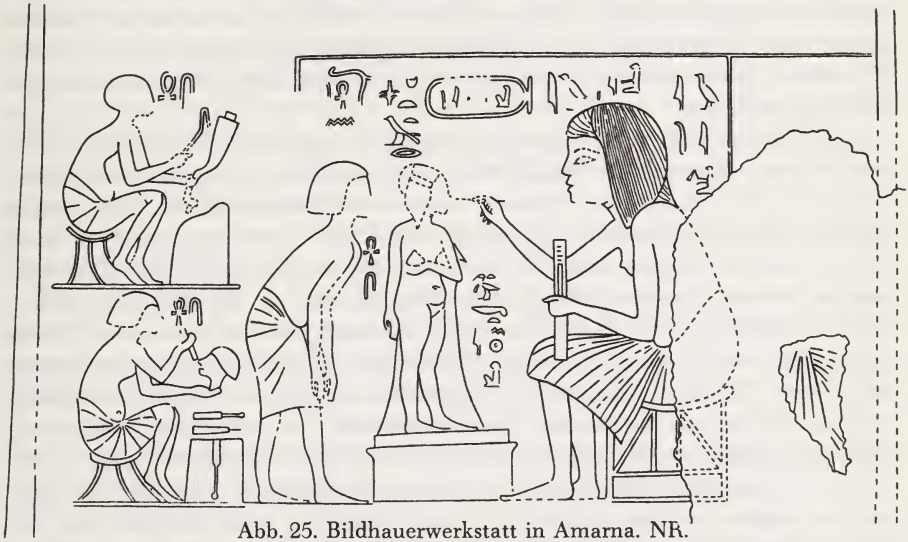


Abb. 25. Bildhauerwerkstatt in Amarna. NR.

weil die Künstler von sich und ihrer Kunst gering dachten; wissen wir doch aus vielen Inschriften, mit welchem Stolze sie von sich und ihren Werken redeten, und wie angesehen sie trotz dem Hochmute der „Schreiber" in der Gesellschaft standen, höher als im allgemeinen die Meister des griechischen und römischen Altertums[1]). Es ist nicht bloß äußerlich, daß wir unter den Künstlertiteln verschiedene Grade finden. Aber die Künstler fühlten sich doch eng mit dem Handwerke verbunden. Noch in Amarna ist dargestellt (Abb. 25), wie in einer Werkstatt gleichzeitig an einem Statuenkopf und einem Stuhlbeine gearbeitet wird.

Der Ägypter hat sprachlich nicht zwischen Handwerkern und Künstlern unterschieden, da ihm auch das Kunstwerk nur ein, wenngleich edleres, Handwerk gewesen ist. „Erst der Grieche hat ja die bildende Kunst als ein besonderes Feld menschlichen Schaffens erkannt. Er hat sie allmählich aus der Schar der Handwerke als eigenes, der Dichtung verwandtes, Fach herausgehoben und, als vom Geiste, nicht von der Technik, bestimmt, gewürdigt[2])." Wo man ein ägyptisches

[1]) [Das bestätigt fürs AR die Untersuchung von H. Junker, Die gesellschaftliche Stellung des ägyptischen Künstlers im AR].

[2]) B. Schweitzer.

Wort mit „Kunst“ übersetzt findet, darf man ihm nicht diese griechische Erkenntnis unterlegen, die aber für die ganze Kunstforschung ein unverlierbarer Besitz bleibt.

Unter den ägyptischen Meistern waren gewiß auch starke Persönlichkeiten, aber kaum Individualisten. Und gar die hochgespannte, fast mystische Vorstellung vom „Künstler“, wie wir sie in der Neuzeit finden, schon im ägyptischen Künstler und seinem Verhältnisse zum Werke zu suchen, müssen wir uns hüten.

Allmählich wird es der Forschung gelingen, „das Werk“ eines und des anderen Künstlers auszusondern; aber auch dann werden wir uns meist mit Benennungen wie „Meister des ...“ begnügen müssen, wie man es bei anderen Völkern oft genug tut. Auch dort ist der Versuch manchmal erst nach langem Bemühen gelungen.

Jeder Künstler hat seine eigene künstlerische „Handschrift“ [1]). Darum darf man auch in Ägypten die Möglichkeit nicht bestreiten, Gruppen von Einzelwerken als das Werk Eines Meisters zusammenzufinden, obgleich man wegen gewisser Eigentümlichkeiten ägyptischer Kunst die Erwartung nicht zu hoch spannen darf. Daß man aber die Hoffnung auf ein Gelingen nicht ganz aufzugeben braucht, beweist Tafel 21, wo die gegengleichen Hälften einer großen schönen Inschriftplatte nach Merkmalen der Hieroglyphen sicher auf zwei Hände zu verteilen sind. Und wenn hier der Beweis für die Gezweiung der Verfertiger darin liegt, daß eigentlich gleiche Bestandteile des Bildes auffällig verschieden sind, so müßte man umgekehrt Einen Verfertiger für verschiedene Bilder als bewiesen ansehen, wenn gewisse Bildteile überall dieselbe ungewöhnliche Form zeigen. Bei der Bildhaftigkeit der ägyptischen Schrift gilt das sowohl von dieser wie von den eigentlichen Figuren. — G. Morelli hat seine Zuschreibung von Bildern bewußt und nicht ohne Erfolg gerade auf künstlerisch minder wichtige Einzelheiten gestützt.

Die Frage liegt nahe, an welchem Orte die Schöpfer der neuen ägyptischen Kunst gewirkt haben mögen. Doch sehen wir bald, daß wir mit unserer geringen Zahl von Denkmälern aus der entscheidenden Zeit bis jetzt noch keine sichere Antwort geben können. Nur zu vermuten sei gestattet, daß die volkseigene Kunst der Ägypter etwa in Memphis geboren sein mag. Gewiß nicht im hohen Oberägypten, von dem zwar oft genug entscheidende politische Tat ausgegangen ist, das aber noch lange Jahrhunderte hindurch auch räumlich weitab gelegen hat von den Urquellen der ägyptischen Kultur und Kunst. Einem heutigen Reisenden, der das Land in seiner ganzen Länge, aber nicht mit der hastenden Eisenbahn, durchzieht, tritt sichtbar vor Augen, wie Theben nur durch überragende Herrscher fast wider die Natur neben den großen nördlichen Brennpunkten des Volkslebens hat aufkommen und sich ein halbes Jahrtausend hat halten können. Unter den Hauptstädten des Nordens scheint das nicht weit vom noch rätselvollen Delta liegende Memphis als führende Stadt in der ganzen ägyptischen Kunst der geschichtlichen Zeit viel größere Bedeutung gehabt zu haben, als es uns die zu-

[1]) S. 45.

fällig erhaltenen Denkmäler jetzt vorspiegeln. Mit dieser Führerschaft hängt es auch wohl zusammen, daß der Gott dieser Stadt, der Weltschöpfer Ptah, den die Griechen bezeichnenderweise nach ihrem kunstreichen Schmiedegotte Hephaistos nannten, schon früh zum Künstler unter den Göttern und zum Schutzherrn der Künstler und Handwerker im ganzen Lande geworden ist, und daß sein Hoherpriester den Titel „Oberleiter der Künstler" führte, Künstler, wie gesagt, im weiten Sinne, einschließlich der Handwerker, verstanden. Man darf sich diese Führerschaft von Memphis nun nicht so denken, als habe sie die Selbständigkeit der anderen Hauptstädte des Landes dauernd unterdrückt. Es werden an den großen religiösen Mittelpunkten, an den Sitzen der Fürsten und den wechselnden Hoflagern der Könige „örtliche Schulen" entstanden sein, und solche zu finden hat man sich bemüht[98]. Doch wirken die dafür angeführten Beobachtungen nicht recht überzeugend, so daß es scheint, als sei der Nachweis mindestens mit unseren heutigen Mitteln noch nicht möglich. Die Gestalt des Landes, dessen Schlagader, der Fluß, alle wichtigen Orte verband[1]), wird übrigens, im Verein mit der straffen Zusammenleitung der Verwaltung in eine Hand, wohl niemals sehr starke Unterschiede in der großen Kunst haben aufkommen lassen.

Wenn der Leser einer Kunstgeschichte die ägyptische *Kunst in ihrem Ablauf* hat entstehen, wachsen und vergehen sehen, so wird er dabei vielleicht über die angegebenen Jahreszahlen hinweggeglitten sein, und er wird sich nicht bewußt geworden sein, daß er rund viertausend Jahre durchlaufen hat. Um so besser. Denn so wird ihm zwar auffallen, daß dieser Lauf wohl mancherlei Eigentümliches zeigt, er wird aber nicht den Eindruck von etwas besonders Auffallendem haben. Es bestätigt sich auch hier wieder, daß das Leben der Kunst bei allen Völkern einen ähnlichen Verlauf nimmt. Wir haben da einen langen Anfang, in dem von Kunst zu sprechen wir noch zögern, und wo die Erzeugnisse der Völker einander noch sehr ähnlich sehen. Dann folgt eine Zeit, deren Werke zwar oft großen Reiz haben, aber beim Überblicken des Ganzen doch nur als Vorstufen für die Ewigkeitswerte der klassischen, der Blütezeit erscheinen. Am Ende dieser altertümlichen Stufe geschieht es, daß einige wenige Geschlechter bedeutender Künstler, von ihrer Zeit begünstigt, wie im Sprunge eine Höhe des Schaffens erreichen, die von folgenden Zeiten wohl manchmal wieder berührt, aber im ganzen nie überboten wird. Ihre Werke legen wie mit einem Schlage den Rang des Volkes in der Kunstgeschichte fest. Gegen diesen mächtigen, und, wie an allen entscheidenden Wenden des Geisteslebens der Menschheit raschen, in rund fünfzig Jahren getanen Schritt — man denke etwa an die griechische Kultur des fünften Jahrhunderts, die der italienischen Renaissance und an die deutsche Literatur im achtzehnten Jahrhundert —, gegen diesen Schritt erscheint alles Spätere auf geraume Zeit nur wie das gründlichere Durchdringen eines im Sturme eroberten weiten Gebietes[2]). Wohl sieht dann jede Zeit neue Ziele vor

[1]) S. 3 u. 33.

[2]) [Vgl. zu entsprechenden Ergebnissen in der Biologie H. Schindewolf in: Universitas, Bd. 15, S. 649 ff.; insbesondere S. 656 f.].

sich, findet die Wege zu ihnen, und es entstehen innerhalb dieses Kunstreiches Abstände, die schließlich ebenso weit sein können wie die der Mundarten eines ausgebreiteten und reich gegliederten Sprachgebietes. Aber die Werke der großen Schöpfer behaupten neben den besten der späteren ihren Platz, ja wirken öfters noch unmittelbar anregend nach. Sind dann schließlich alle Wege durchmessen, nähert sich für dieses Weltalter die Schöpferkraft des Volkes ihrem Ende, so entsteht die Sehnsucht nach den Zeiten der Jugend; man findet das Heil darin, zu den Quellen zurückzukehren, die Werke der Vorfahren nachzuahmen, und man glaubt dann, in ihren Formen weiterzuschaffen. So kann das Leben noch lange weiterfliehen, ohne völlig zu stocken, aber auch ohne hohe Wellen zu schlagen. Der lebendige Glaube an die innere Kraft der eigenen Sache schwindet; was an Vorwärtstreibendem noch da ist, rettet sich vielleicht schließlich weg von dem, was längst unterzugehen verdient hätte, hinüber auf die Seite einer mit starkem Siegermute von außen eindringenden Macht und wirkt im fremden Gewande weiter. In Ägypten vollendet sich dies in der koptischen (christlich-ägyptischen) Kunst, deren Entstehung das lange Ringen der griechischen mit der ägyptischen Formenwelt abschließt.

Das ägyptische Volk hat seinen entscheidendsten Schritt in der Zeit der zweiten und dritten Dynastie, um das Jahr 2800, getan. Damals also werden in Ägypten Künstler gewirkt haben, die im Besitze des Erbes ihrer Väter, erst das geschaffen haben, was wir Die ägyptische Kunst nennen, und was sich zur Zeit der Pyramidenerbauer erstmals reich entfaltet hat. Den Eindruck, daß da Neues geschaffen worden ist, darf man sich nicht durch die forschende Kleinarbeit wieder rauben lassen. Sie kann uns mit Leichtigkeit viele Fäden nachweisen, die vom Alten zum Neuen hinüberleiten. Wie sollte das anders sein, da ja die Schöpfer des Neuen nicht einfach aus dem Nichts geschaffen haben?

Wir empfinden mehr denn je, daß der Tod ja nur des Lebens andere Seite ist. „Leben ist der Natur schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben." So sehen wir heute mehr das dauernde, wenn auch in stets neuen Formen aufsprießende Leben, und empfinden klarer, daß man fast immer neben dem Altern auch das Kommen des Neuen ahnen kann. Aber das gilt doch nur, wenn man auf weltenweit gespannte Kreise blickt. Im Leben jedes der Kunstreiche wechseln, wie jeder einzelne Organismus Anfang, Blüte und Ende hat, offensichtlich Zeiten, wo auch die bildende Kunst, mehr als anderswann das Eigenste des Volkes mehr offenbarend, in voller Kraft sprießt, mit solchen der Schwäche, ja des Stockens. Und das geschieht nicht nur, weil die Kraft des Volkes sich anderen Feldern der Kunst zuwendet oder überhaupt durch ganz andere Aufgaben beansprucht wird. Darum werden wir vom Leben einer Kunst trotz allem gern in Bildern sprechen, die vom Leben des Menschen und der Pflanze genommen sind[1]).

Unsere Darstellungen der ägyptischen Geschichte pflegen wir durch Teilung in Reiche oder Zeiten übersichtlich zu machen. Nach dem Alten Reiche (bis 2270)

[1]) [Siehe dazu auch H. Schäfer, Leben, Ewigkeit u. ägypt. Kunst (1944)].

ergeben sich noch: Das Mittlere Reich (2100—1700 v. Chr.); das Neue Reich (1600 bis 700 v. Chr.); die Spätzeit (700 bis 300 v. Chr.); die Griechisch-römische Zeit (300 v. Chr. bis 400 n. Chr.). Jeder der Teile ist in sich voll reichen Schaffens. Getrennt sind sie durch Strecken des Sinkens, wenn nicht gar des Zusammenbruchs. Diese, entstanden durch Eingriffe von außen oder durch innere Wirren, zeigen Vorgänge wie bei anderen Völkern auch, hier natürlich in morgenländischer, insbesondere ägyptischer Tönung. Die Kunst wird davon nur leidend berührt; nur einmal[1]) spüren wir, daß auch um künstlerische Fragen ernst gestritten wird.

Es ist schon oben angedeutet, daß die Jahreszeiten der ägyptischen Kunst denen des Staates im allgemeinen gleich lagen. Immer haben sich beide Seiten erstaunlich zäh aus einem Verfalle wieder erhoben.

Es ist vielleicht allgemein menschlich, aber für die ägyptische Kunst besonders bezeichnend, daß fast jede Erhebung sich mehr oder weniger eng an die vorhergehende anlehnt. Dadurch bleibt trotz der trennenden Wirren der Fluß des Gesamtgeschehens einheitlich und erscheinen jene Unterbrechungen nicht wie Brüche. Man kann sagen, daß bald nach dem neuen Ansatze das Ältere als Stütze entbehrlich geworden ist. Solange die Kunst in sich lebendig war, hat jeder neue Aufschwung die Ausdrucksfähigkeit der Künstler erweitert, wie ja auch dem älter werdenden Menschen sich Weiten öffnen, die dem jungen in all seiner drängenden Kraft verschlossen sind. Vor allem sehen wir seit dem letzten Jahrzehnten recht deutlich, daß erst durch die zweite Hälfte des Neuen Reiches, genauer in der Zeit von Amarna bis hin zu Ramses dem Dritten, der Kreis der Leistungen voll gerundet worden ist.

Um das Jahr 1000 v. Chr. aber beginnt die vorstoßende Kraft zu versiegen. Nichts rechtfertigt wohl den Vergleich eines Volkslebens mit dem eines Menschen so sehr wie der Rückgriff auf die Jugend. An sich muß er noch nicht Erschöpfung andeuten, denn oft genug ist er nur anfeuernder Einschlag in noch kräftigem eigenem Schaffen. Das Bemühen, in der Vergangenheit unterzutauchen, kann geradezu ein Jungbrunnen werden zu neuem Aufbruch. Auch das ägyptische Volk ist zu den Formen seiner Jugend zurückgekehrt, gewiß auch in der Zuversicht, mit dieser Wiederaufnahme der Form Reinheit und Frische der Gesinnung und Empfindung wiederzugewinnen. Aber nur wenige Künstler haben jenen Jungbrunnen, und damit einen starken neuen Aufbruch, gefunden.

Es reiht sich nun eine Fremdherrschaft an die andere, doch in der Kunst spüren wir bis zum Einströmen des Griechischen erstaunlich wenig von dem, was über das Volk hinweggegangen ist. Zweimal gelingt es, das Joch abzuschütteln. Einmal für rund hundertfünfzig Jahre, von 663 bis 525 v. Chr. unter den Psammetichen, den Fürsten von Sais, und noch einmal im vierten Jahrhundert auf etwa fünfzig Jahre unter den Herrschern Nektanebes und Nektanebos. Diese Zeiten der staatlichen Unabhängigkeit sind zugleich die denkmalreichsten der Spätzeit gewesen, und nicht nur dies, sondern unter ihren Kunstwerken ist sogar

[1]) S. 159.

die Zahl der ganz mißratenen gering und die der mindestens technisch hervorragenden bedeutend. Es entsteht eine hohe Gesamtleistung, viele anziehende und fein gebildete, ja einige wirklich große Werke werden geschaffen, wenn wir auch im ganzen nicht mehr so stark neue Offenbarungen ägyptischen Geistes empfangen wie aus Früherem. Noch über ein Jahrtausend lang jedoch haben die Ägypter seit dem Ende des Neuen Reiches in ihrer Kultur gestanden, wenn auch eng und hochmütig geworden, emsig die Vergangenheit nach ihren Schätzen durchforschend, und von den Fremden, auch den Griechen, mit einer Mischung von Verwunderung und Bewunderung betrachtet.

Die Tat jener alten Künstler der zweiten, dritten Dynastie hat durch die Jahrtausende nachgewirkt, und zwar, wenn wir von der religiösen Kunst im engeren Sinne absehen, nicht gestützt auf Regeln außerhalb der Kunst liegender Mächte, sondern lediglich durch das ihr innewohnende Gute.

III. MALEREI UND RELIEF

Es gibt flachbildliche Erzeugnisse von Kindern und Naturvölkern, die Menschen und Tiere vorstellen, aber keine Flächen bieten, sondern in einfachen Strichen fast nichts als die Längenausdehnungen der Rümpfe und Glieder. Solche

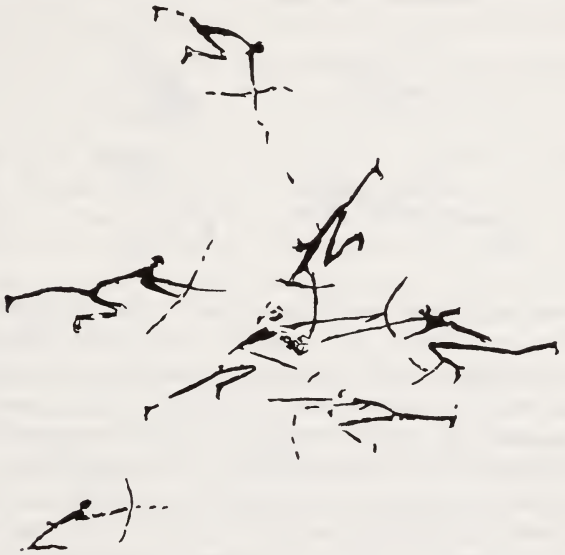


Abb. 26. Bogenkampf. Morella la Vella (Castellón). Felsmalerei in Rot.

oft packend ausdrucksvollen Bilder finden sich in Urwelthöhlen (Abb. 26)[99], aber auch unsere Zeichenlehrer empfehlen das Verfahren wohl ihren Schülern, um sie im Herausholen der Haltung und Bewegung zu üben. Die ägyptische Buchschrift weist entzückende Beispiele auf (Abb. 27), jedoch in der bildenden Kunst kommen nicht solche Strichfiguren, sondern nur flächige in Frage.

Unter den Mitteln, Gestalten als *nicht erhobene Flachbilder* darzustellen, haben wir in Ägypten zwei Arten zu unterscheiden. Die eine zeigt nur Farbflächen, ohne sie mit Linien zu umreißen, die andere umgrenzt die Figuren, ohne sie mit Farben zu füllen. Die Linien können oberflächig (aufgemalt) oder eingeritzt sein.

Wir sind an das Zeichnen nur mit Linien so gewöhnt, daß wir es als etwas Selbstverständliches empfinden. In Wirklichkeit dürfte es durchaus nicht so nahegelegen haben, ein körperliches Gebilde durch bloße Linien wiederzugeben. So-

wohl unsere Kinder wie die Naturvölker versagen ihre Hilfe bei der Frage nach dem entwicklungsgeschichtlichen Verhältnis beider Bildarten. Die Kinder haben durchweg von Erwachsenen gelernt, daß Linien Körper darstellen können, und die heutigen Naturvölker haben schon ein langes Leben hinter sich. Das Forschen nach der geschichtlichen Folge, das sonst so oft entscheidet, läßt uns hier im Stich. Denn schon die Bilder in den Höhlen, die ältesten auf der Welt, sind Flächen- und Linienbilder.

Es ist durchaus nicht nötig anzunehmen, daß eins aus dem anderen entstanden sei, weder die Linie aus einer Abkürzung der vollen Fläche noch die Fläche aus einer Füllung der bloßen Linienfigur. Das Linienbild wird seinen Ursprung darin

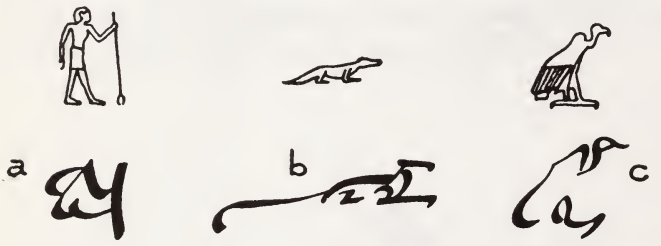


Abb. 27. Zeichen in Denkmäler- und Buchschrift: Mann mit Stab; Krokodil; Geier.

haben, daß man in Linien, seien sie von Natur oder im Spiele des Menschen erzeugt, nachher unwillkürlich die Ähnlichkeit mit einem Körpergebilde hineingesehen hat, wobei Korn oder Farbe des von den Linien umspannten Flächenteiles anfangs zum Zusammenfassen mitgeholfen haben werden. Auch das Flächenbild mag dadurch angeregt worden sein, daß in ursprünglich bedeutungslosen bloßen Farbflecken ein Sinn entdeckt wurde. Da griff dann aber unmittelbar die Vorstellung vom Körper ein, der sich wie eine undurchsichtige Fläche von einer Leere abhebt. Vielleicht hat auch der Anblick des Schlagschattens anregend gewirkt, wenn auch gewiß nicht so, daß man ihm selbst mit dem Farbenquast nachgegangen wäre[100].

Ein Versuch, die beiden Darstellarten auf den Tastsinn und Sehsinn[1]) zu verteilen, vereinfacht die Lage allzusehr.

In Ägypten zeigen die ältesten gemalten Figuren, die wir haben, die rot- oder weißfigurigen Bilder auf vorgeschichtlichen Töpfen (Abb. 141)[2]), und das Wandgemälde von Hierakonpolis (Abb. 144)[3]) *Flächen- und Linienbilder* nebeneinander, überwiegend aber Flächenbilder ohne betonten Umriß. Eine Gruppe von Topfmalereien füllt Figurenumrisse wunderlich mit Strichgittern[4]). Rohe Ritzungen auf anderen Arten von Tongefäßen und Schiefertafeln sind Linienbilder.

In späterer Zeit lebt das Linienbild auch allein weiter neben dem reinen Flächenbilde. Zumeist aber wird es mit dem Flächenbilde verbunden. Da sind also die Bilder fast immer gefüllte Linienbilder (Taf. 37, 2)[101] oder von Linien

[1]) S. 98. [2]) Propyl. 2[3], 198.
[3]) Propyl. 2[3], 184. [4]) Propyl. 2[3], 198 oben.

eingefaßte Flächenbilder, schon weil man den Farbenfeldern durch die umgrenzenden Linien eine saubere und sichere Form geben konnte. Aus diesem Grunde sind nicht nur die bloßen Malereien, sondern auch die bemalten Reliefs fast immer mit roten oder schwarzen Linien umrissen. Die kretische Malerei kennt keinen Linienrand der Figuren; erst die mykenische hat ihn, vielleicht von Ägypten. — Bilder goldener Schmuckstücke erhalten gelbe Flächen mit roten Linien für den Umriß und die Flächenzier. Aber auch das blonde Haar einiger vornehmer Damen wird in Gräbern des Alten Reiches ebenso dargestellt. Das sind offenbar erste Vorboten jener blonden blauäugigen Schicht der Libyer, die der ältern schwarzhaarigen und braunäugigen von Norden her nachgerückt ist. Dichte rote Linien zeigen hier den Verlauf der Haare und scheinen ihm einen rötlichen Schimmer zu geben. Aber das Rot ist ja hier nur Zeichenstoff und gehört nicht zur Farbe des Haares[1]). — Wenn Menschenglieder den Körper überschneiden, also ihre Umrisse in ihm verschwinden würden, so springen sie öfters in weiße Linien um[102], ähnlich wie in schwarzfigurigen griechischen Vasenbildern.

Im Neuen Reiche ist gelegentlich zu beobachten, wie man in Zeichnungen zuerst den nackten Körper des Menschen in Linien festgelegt und dann erst das Gewand darüber geworfen hat. Da liegen also nur Aufbauhilfen des Zeichners vor, und nicht etwa das, was wir auf S. 127 „falsche Überschneidungen" genannt haben. — Überall, wo wir den Wegen des ägyptischen Pinsels auch nur an leidlichen Werken folgen, werden wir überrascht von der Sicherheit und dem geschmeidigen Flusse des Striches[2]).

Was die *Farben* der Körperflächen betrifft, so glauben wir die ältesten ägyptischen Malereien noch auf einer Stufe zu finden, wo man erst allmählich anfängt, den Dingen die Farben der Vorbilder zu geben. Doch kann es sein, daß wir damit zu viel aus noch unzulänglichem Bestande schließen. In der geschichtlich faßbaren Zeit herrscht das Bestreben, jedem Körper die ihm eigenen Farben zu verleihen, wobei aber das ägyptische Auge die Farben manchmal anders empfunden und gewertet hat als das unsrige[3]). — Bekanntlich ist im allgemeinen die Hautfarbe der Männer ein Braunrot, die der Frauen ein Gelb, beide in mancherlei Tönen. Bei Frauen des Neuen Reiches zum Beispiel nähert sich die gelbe Farbe über ein leichtes Rot einem helleren Tone der Männerfarbe. Das Haar des Ägypters ist schwarz und von Natur lang. — Wo Haare von Göttern, Königen und Verstorbenen blau gemalt sind, fragt man sich, ob das nicht auf einer Symbolik beruht[4]).

In Gruppen, deren eigentlich gleichfarbige Einzelkörper sich in weitem Maße decken, so daß sie dem Auge leicht ineinander verschwimmen könnten, wie bei Ringern, Gespannen, vor allem aber in Staffeln, so scheut man sich nicht, die Schichten abwechselnd dunkel und hell zu füllen[5]).

Natürlich meinen die Farben der Bilder immer die wie aus nächster Nähe gesehenen Körperfarben, niemals die durch „Luftperspektive", Widerschein von

[1]) [Inzwischen erkannt als Haarkappe].
[2]) Vgl. S. 313. [3]) Vgl. dazu E. Brunner-Traut, Die altägypt. Scherbenbilder, S. 4.
[4]) [So bei H. Kees, Farbensymbolik in ägypt. religiösen Texten, S. 464 ff.]. [5]) S. 187.

Nachbarfarben und dergleichen verändert erscheinenden. So etwas berichtigen auch wir noch in uns so selbstverständlich und ohne es zu merken, daß noch jetzt die Menschen es in der Malerei oft nur mit Widerstreben oder gar nicht anerkennen wollen. Sie werden zum Beispiel, weil ihnen das von Jugend auf in Bildern vor Augen geführt worden ist, heutzutage zugeben, daß ferne Berge blau scheinen, aber schwerlich, daß schon wenige Meter Luft ähnlich wirken. Der Ägypter arbeitete fast nur mit gleichmäßigen Flächen ungebrochener Farben, doch wußte er, wo in der Natur, zum Beispiel bei den Flecken in Tierfellen, die Farben nicht hart gegeneinander abgesetzt waren, die eine allmählich in die andere überzuführen. Manchmal schafft er in solchen Fällen durch Stricheln oder Tüpfeln den Übergang [1]).

Zwischen dem oberen Bildrande oder dem Himmel und der Grundlinie oder dem Erdboden heben sich die Bildfiguren meist von einem weißen Grunde ab. Es ist die Farbe, auf der sich die Gestalten am klarsten sondern. Wenn dafür auch andere Farben eintreten, so wird man dafür Geschmacksgründe annehmen und nicht an Naturvorbilder denken müssen. So besonders für ein zu Zeiten beliebtes, oft sehr reizvolles Blaugrau, das vortrefflich geeignet ist, zwischen den lebhaften Farben zu vermitteln, ohne sie ineinander zu ziehen. Ähnlich wirkt der braungelbe Grund mancher Bilder des Neuen Reiches, der merkwürdig an das vorgeschichtliche Wandbild von Hierakonpolis erinnert. In diesen beiden Farben einen bläulichen Luftton und das Gelb der Wüste zu sehen, halte ich für abwegig. Daß alle Arten Bildgrund nicht als farbige Darstellung des Raumes gedacht werden dürfen, ist auf S. 248 gezeigt.

Wiederholt hat man hervorgehoben, daß die ägyptische Malerei natürlich nicht den Schlag*schatten* beachte, aber auch den Selbstschatten nicht wiedergebe. Das ist im allgemeinen richtig. Aber es kommt doch in der neunzehnten Dynastie manchmal vor [103], daß eine Seite eines Armes, die Halsgrube, das Kinn, die Wange oder die Seite der Nase mit einem tieferen Tone der Hautfarbe versehen werden. Diese Tontiefen, die nicht nach einem einheitlichen Lichteinfalle verteilt werden, gelten nicht der Rundung und auch nicht so sehr dem eigentlichen Schatten als vielmehr dem wärmeren Hauche, den Farben auf der Schattenseite haben [2]).

Die einzigen Stellen, wo man in ägyptischen Malereien Schatten suchen könnte, sind die natürlichen Falten in Gewändern des Neuen Reiches (Taf. 26). Sie erscheinen anfangs in feinem Grau, später kommt auch ein Gelbgrün auf [104]. Die ältere Kunst gibt weder in der Malerei noch im Relief solche Falten wieder, sondern nur die künstliche enge Fältelung, die manche Kleidungsstücke schmückte (Taf. 31). Im Mittleren Reiche läßt eine Mode die scharfschattigen, durch das Liegen im Wäschestapel entstandenen Kniffe als Linien sehen [105], als wolle man zeigen, daß der Besitzer immer nur in die volle Truhe zu greifen brauche (Abb. 28). An den Stellen, wo Gefältel dem rotbraunen Menschenkörper anliegt, wurde die Fläche durch dünn aufgestrichenes Weiß zu einem zarten Blaßrot gefärbt, das für

[1]) Vgl. dazu E. Brunner-Traut, Die altägypt. Scherbenbilder, S. 4. [2]) [Vgl. dazu W. St. Smith, Sculture and Painting, S. 263 u. ders., Art and Architecture, S. 145].

die Faltentäler, die ja der Haut dicht auflagen, offen blieb, während die etwas erhöhten Faltenberge Deckweißstreifen erhielten (Taf. 37, 1). Hier werden also nicht Licht und Schatten, sondern die Grade des Durchscheinens unterschieden.

Mit der Scheu, Schatten zu malen, steht die ägyptische Kunst bekanntlich nicht allein. Die mittelalterliche und mehr noch die ostasische Malerei vermeiden sie ganz oder mildern sie wenigstens soweit wie irgend möglich. Da sie sich stets ändern, empfindet man die Schatten als zufällig und störend; auch würden kräftige das sonst reine Bild verunzieren [106].

Abb. 28. Schurz mit Lederfalten.

Die schwarze Strichelung an gewissen Körperstellen komisch aufgefaßter Landarbeiter in Malereien des Neuen Reiches (Abb. 29) deutet keine Schatten an, sondern Haare, mag auch die Verteilung anatomisch anfechtbar sein. Ob eine schwarze Linie in Mundspalte und Nasenloch des Menschen auf Malereien der gleichen Zeit [107] den tiefen Schatten und nicht doch eigentlich nur das Loch bezeichnen soll, muß zweifelhaft bleiben.

Als im letzten Menschenalter des fünften Jahrhunderts von den Griechen der der Schatten in die Malerei aufgenommen wurde und sich zur Linienperspektive gesellte, empfand man das neue Ausdrucksmittel als so stark, daß Skiagraphia „Schattenmalerei" zu einer Bezeichnung für die gesamte Perspektive wurde [1]).

Es ist vielleicht, um Fehlgedanken abzuschneiden, nicht überflüssig, noch auszusprechen, daß natürlich niemals ein Ägypter eine in den Farben selbst liegende Wirkung benutzt hat, daß nämlich manche die von ihr bedeckte Fläche für uns in den Vordergrund zu drängen scheint, während eine andere Farbe sie in die Tiefe sinken ließe. Solche „Farbenpersektive" hat erst auf dem Boden der allgemeinen Perspektive bewußt werden können.

Abb. 29
Stark behaarter Bauer.

Wenn schon das gemalte Flächenbild entsprungen ist aus dem Gefühl, daß Körper für den Blick undurchdringlich sind, so weist darauf plötzlich natürlich erst recht das *gehobene Flachbild,* das echte Relief, durch sein eigenes Hervortreten.

Heute sind wir gewöhnt, die Reliefkunst als eine gleichberechtigte Gattung zwischen Malerei und Rundbildnerei zu stellen, und jetzt ist das auch wohlbegründet. Aber daß, wie bei der Malerei Vorderfläche des Bildes und Malebene eins sind, so selbst das stärkste Hochrelief zwischen die ursprüngliche Blockoberfläche und die Grundfläche gespannt ist, das weist auch heute noch darauf hin, daß der Ursprung des Reliefs dem der Zeichnung und Malerei sehr naheliegt. Beide stehen eben als Flachbildnerei zusammen gegen die Rundbildnerei. In jeder

[1]) Vgl. S. 276.

vorgriechischen Kunst, und vollends in der ägyptischen, herrschen für beide Arten der Flachkunst ganz die gleichen Regeln der Naturwiedergabe.

Da der Ägypter, mit Ausnahme vielleicht mancher Werke aus Granit und ähnlich edlem Gestein, Flachbilder und Rundbilder stets bemalte, gab es für ihn zwar Malerei ohne Relief, aber niemals, außer dem Genannten, Relief ohne Malerei. So viele Reliefs wir heutzutage in Ägypten und unseren Sammlungen farblos sehen, haben doch alle im Altertum Farben gehabt oder noch erhalten sollen. In dieser gegenseitigen Durchdringung erhielt dann das Relief den Reiz der ungebrochenen Farben, die Malerei wiederum gewann durch die Modellierung des Reliefs etwas, was ihr sonst fehlte, nämlich, wenn auch nicht Körperlichkeit, so doch einen Abglanz von Bewegtheit der Körperoberfläche[108]. Die natürlichen Schatten empfand man hier nicht anders als im Rundbilde, bei dem sie ja für den Künstler, vielleicht ohne daß es ihm bewußt wird, eines seiner wichtigsten Ausdrucksmittel sind.

In dieser Arbeit fasse ich für das Ägyptische, der Bequemlichkeit wegen, Malerei und Relief öfters unter dem Namen Flachkunst oder auch wohl Zeichenkunst zusammen. Man darf aber nicht vergessen, daß es etwas oberflächlich ist, wenn man gesagt hat, das ägyptische Relief sei nur ein Mittel, die Malerei dauerhafter zu machen. Zweierlei hat gewiß dazu beigetragen, diese Ansicht zu erzeugen: Es ist die überwiegende Beschäftigung mit der aus oben genannten Ursachen sich breitmachenden Mittelware; dann aber die Gewohnheit unserer besonders auf den Sachinhalt bedachten Veröffentlichungen, Reliefs nur in Linien wiederzugeben, wo dann die Flächenmodellierung höchstens durch ein paar dürftige Striche angedeutet wird. Durch vieles Arbeiten mit solchen Bildern wird der Blick für die Aufnahme des wirklichen Reliefs natürlich auch nicht gerade verfeinert. Diese Strichzeichnungen können bei allem Nutzen genauso schädlich wirken wie die nach griechischen Rundbildern bis zur Meisenbachschen Erfindung des Buchdrucks nach Lichtbildern (Autotypie) üblichen. Wie bei solchen heutigen Zeichnungen werden übrigens schon in ägyptischen Malereien der achtzehnten Dynastie gelegentlich ein paar Muskeln durch Innenlinien angegeben. Ich kenne das aber fast nur bei jenen verkrüppelten zwergigen Gottheiten, die auch in Rundwerken oft mit starken Muskelschwülsten gebildet werden[109].

Wäre das Relief tatsächlich nur eine dauerhaft gemachte Malerei, so sähe man nicht ein, warum man nicht auch bei ihm eine völlig ebene Fläche innerhalb der Figuren hätte beibehalten sollen. Da im Gegenteil das gute ägyptische Relief durch seine zurückhaltende, aber klare Oberflächenbewegung (Taf. 9, 1) ein Spiel von Licht und Schatten absichtlich hervorruft, also das erzeugt, was man in der Malerei vermeidet, so beweist das eben, daß im Relief trotz seiner Flachheit nicht einfach nur dasselbe wie in der Malerei wirksam ist. Bei alledem sprach natürlich auch die größere Dauerhaftigkeit des Reliefs gegenüber der bloßen Malerei mit für seine Bevorzugung.

Das Berliner Bruchstück eines Reliefs aus Der el-bahari enthält mehrere Figuren aus einer Schiffsmannschaft. Zwischen den schönen Reliefgestalten bemerkt

man eine nur gemalte. Daraus hat man geschlossen, der Mann solle so als im Hintergrunde stehend gelten; doch entspricht es nicht ägyptischem Sinne, Malerei und Relief zu solcher Unterscheidung zu benutzen: Es ist bestimmt nichts als die Ausfüllung einer nachträglich als leer empfundenen Stelle beabsichtigt.

Das ägyptische Relief hat, worauf ich schon hinwies, niemals zu sehr großer Dicke geneigt. Was man auf den ersten Blick Hochrelief zu nennen pflegt, sind keine Reliefs: Es sind Figuren, die aus Nischen (Taf. 18, 2) dem Betrachter entgegenschauen oder -kommen, ohne daß die höchsten Punkte über die Blockfläche vorragen[110]. Niemals blicken diese versenkten *halben Rundbilder* seitwärts, was sie als ägyptische Reliefs tun würden[1]). Mit diesem Verfahren gewann man durch die Versenkung den Werkstoff für die Figur und sparte durch das Stehenlassen der übrigen Bildfläche Zeit und Mühe. — Es verwirrt nur, wenn man manchmal etwas dicke ägyptische Reliefs, die aber sonst den übrigen völlig gleichen, als Hochreliefs bezeichnet; der Name sollte auf das beschränkt bleiben, was wir aus der griechischen Kunst so zu nennen gewohnt sind. Ich glaube kaum, daß selbst das gewaltigste ägyptische Relief höher als wenige Zentimeter auf dem Grunde steht. Innerhalb ein und desselben Bildes wechselt die Dicke von Figur zu Figur wohl nicht oft[111]. Immerhin findet man in dem vorgeschichtlichen Schieferrelief von Taf. 4 die Randfiguren etwas dicker als die inneren, und in der Pyramidenzeit und dem Mittleren Reiche wird vereinzelt die Hauptperson nicht nur durch Größe, sondern auch durch Reliefstärke hervorgehoben.

Im Verlaufe des Alten Reiches zeigen sich zeit- und ortgebundene Wandlungen. So ist das Relief der dritten Dynastie an den Bauten der Stufenpyramide nur wenig erhaben, im Übergang zur vierten in Medum (Taf. 10, 1) beinahe fingerdick, während das vom Ende der fünften bei Sakkara oft fast papierdünn wird (Taf. 14, 1). Im Laufe der Jahrhunderte treten wieder Schwankungen ein. Die römische Zeit erzeugt, ohne über eine gewisse Höhe hinauszugehen, meist ein gequolleneres Aussehen. Im allgemeinen aber stellt sich immer von Neuem, gerade in den besten Werken der älteren Zeiten das feine Relief ein. Wir dürfen dieses also wirklich als den vollendeten Ausdruck der im ägyptischen Flachbilde waltenden Formneigung ansehen. Daß nun auch sonst innerhalb des „vorgriechischen" Bereiches die Reliefs meistens nur zu einer flachen, mäßig hohen Ebene ansteigen, könnte die Vermutung naheliegen, diese Flachheit folge aus der „vorgriechischen" Darstellweise, die ja, wie wir sehen werden, ihre Figuren und Figurenteile auf der Fläche ausbreitet. Aber der Schluß wäre übereilt. Denn in demselben Bereiche des Vorgriechischen finden wir auch Werke wie die erwähnten babylonischen, die stark rundlich vortreten und doch den gleichen Grundregeln wie jene flacheren folgen. Dieses Nebeneinander läßt doch wohl den Unterschied nur aus einer stärkeren oder schwächeren Mitgift der Zeiten, Völker und Menschen an plastischem Gefühl erklären. Für die geringe Kraft dieses Gefühls im Ägypter darf man allerlei anführen. Überzeugend will mir zum Beispiel scheinen, daß er im bauchigen Körper eines Spendenkruges die offene Henkelschlaufe des Lebenszeichen wieder-

[1]) S. 222.

fand und daraus neue Spendenkrugarten, die denn auch *„anch“* wie das Lebenszeichen hießen, ableitete (Abb. 30), voll Freude, so die Gedankenverbindung zwischen Wasser und Leben greifbar zeigen zu können.

Daß neben dem flachen Relief in Ägypten die eben besprochenen „halben Rundbilder“ da sind und doch den Reliefstil nie beeinflußt haben, bleibt zu beachten, denn unter anderen Umständen hätten sie wirken können. Es ist also kein bloßer Zufall, daß das nicht stattgefunden hat.

Sehr vielen ägyptischen Reliefs ist eigen eine ebene Figurenoberfläche mit senkrechten, nur leicht gerundet in die Fläche übergeführten Rändern (Abb. 31 a 3) [112]. In anderen Werken aber sehen wir die Figurenfläche vom Rande her sanft ansteigen (Abb. 31 a 4). Beide Arten sind schon an den Schiefertafeln der Frühgeschichte festzustellen; es ist derselbe Unterschied, den man in Vorderasien zwischen babylonischen (wie Abb. 31 a 4) und assyrischen (Abb. 31 a 3) Reliefs beobachtet hat [113].

Abb. 30 a Spendenkrug.

Abb. 30 b Lebenszeichen.

Abb. 30 c Lebenskrug. NR.

Denkmäler, deren Schmuck im Altertum nicht fertig geworden ist, lassen uns verfolgen, wie ein echtes Relief hergestellt wurde: Die mit dem Pinsel in Rot vorgezeichneten, manchmal gar noch ungefähr in Gelb [114] vorgelegten und zuletzt sauber in Schwarz übergangenen künftigen Linien der Figur wurden erst nur in schmaler Spur bis zur gewünschten Tiefe mit dem Meißel umpflügt (Taf. 44, 3). Dann hat man unter vorläufiger Schonung des inneren Furchenrandes allmählich die ganze Oberfläche des Steines außerhalb der Figuren herausgehoben (Abb. 31 a 1.2), deren Ränder gerundet (Abb. 31 a 3.4) und ihre Flächen modelliert. Die höchsten Punkte blieben etwa in der Höhe der sonst verschwundenen früheren Blockfläche. Manchmal zeigt die Relieffigur in ihrem Inneren eine treppenartige Zweischichtung (Abb. 31 d), die andeutet, welcher Teil vorn und welcher zurück liegt. Sehr oft aber treten beide Flächenteile in gleicher Höhe vor, und der eine wird nur durch eine einseitig gekerbte Furche vom andern abgesetzt (Abb. 31 d 2).

Für alle monumentalen Aufgaben hat das Relief den Vorzug vor der Malerei gehabt. Wenn es in den Felsgräbern mancher Orte umgekehrt scheint, so hängt das damit zusammen, daß dort das Gestein rissig war und keinen guten Boden für das Relief bot, wogegen ein Überfang, den man den Wänden geben mußte, zur Malerei fast reizte und ihre Meisterwerke herauslockte.

Neben dem ebenen, nur gemalten, und dem gehobenen Flachbilde hat Ägypten noch eine andere Art ausgebildet, das *versenkte Tiefen-* oder *Grubenflachbild* (Taf. 14, 2), wo der Reliefkörper nicht vorsteht, sondern — darin ähnlich dem versenkten halben Rundbilde — gleichsam hinter die zwischen den Figuren sichtbare Blockfläche zurückgedrängt ist. Das Vortreten dieser Fläche fordert geradezu die

Folgerung heraus, daß sie und auch die Bildgründe aller sonstigen ägyptischen Flachbilder nicht als Raum aufgefaßt werden dürfen.

Bei der Herstellung eines solchen Grubenreliefs bleibt die ganze Blockfläche außerhalb der Figuren unberührt stehen. Die Figurenränder werden in Steilschnitt mit geraden (Abb. 31 b), bei flüchtiger Arbeit auch in Schrägschnitt mit trichterförmig gelehnten Wänden (Abb. 31 c) in den Block eingesenkt. Nun wird von innen her auf die sorgfältig geschonten Wände losgearbeitet (Abb. 31 b 1; c 1) und zwischen ihnen allmählich ein gehobenes Relief modelliert (Abb. 31 b 2). Seine höchsten Punkte liegen oft hinter der Blockfläche zurück, meist aber un-

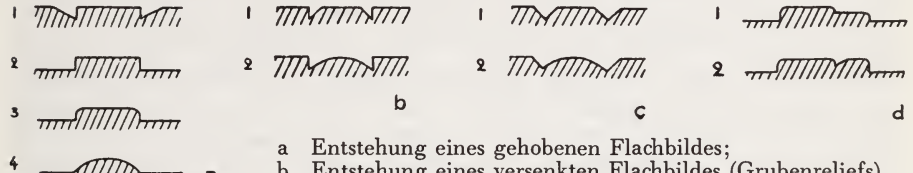


Abb. 31

a Entstehung eines gehobenen Flachbildes;
b Entstehung eines versenkten Flachbildes (Grubenreliefs) mit Steilschnitt;
c Entstehung eines versenkten Flachbildes (Grubenreliefs) mit Schrägschnitt;
d Zweischichtiges und einschichtiges gehobenes Flachbild.

gefähr in ihr. So konnte, als im späteren Neuen Reiche mit der allgemeinen Neigung zu Schattenwirkungen die Grubentiefe wuchs, auch die Modellierung des in ihr liegenden Reliefs kräftiger werden.

Es ist klar, daß dieses früher relief en creux genannte Grubenrelief aus ganz anderem Geiste entsprungen ist als das echte, und es ist so eigen geartet, daß man hier nach einer besonderen Anregung suchen möchte. In einem der Gräber aus Medum, aus der Wende der dritten zur vierten Dynastie, rühmt sich der Inhaber, er habe „seine . . . mit einer Malerei gemacht, die unverwischbar“ sei[115]. Und wirklich sind die Inschriften und Bilder seines Grabes so hergestellt, daß für jede Farbe eine steilrandige Grube in den Stein gemeißelt und mit einem Farbenteige bündig zur Blockfläche ausgestrichen ist. Dabei hat man sich große Mühe gegeben, dem Teige Halt zu bieten durch Aufteilen der größeren Flächen in Kästchen mit nur halbhohen, zu überdeckenden Teilungstegen, und sogar durch kleine, schräg in den Grund gesteckte Stäbchen. Umsonst, heute ist trotzdem der Teig zum großen Teile wieder herausgefallen, und es liegt derselbe Stand zutage wie beim Beginn seiner Einfüllung. Als ich die ersten dieser scharfschattigen Gruben zu Gesicht bekam, mußte ich an die versenkten Reliefs denken. Sollte wirklich — es ist aber fraglich — der Anblick solcher Gruben einen Künstler dazu angeregt haben, sie zu einer neuen Kunstform auszubilden, dann hätten wir hier das, was sich auch sonst öfters in der Kunstgeschichte findet, daß nämlich ein eigentlich nur als vorübergehend gedachter Werkzustand zu einer endgültigen Kunstform geworden ist[116]. Auf diese Weise ist ja zum Beispiel das Bossenwerk an Wänden und Säulen in der Baukunst der Römer und der Renais-

sance entstanden, und so haben, was dem ägyptischen Vorgange noch genauer entsprechen würde, die nach dem Verluste ihrer Einlagen jetzt leeren Augenhöhlen griechischer Erzbildwerke neuere Künstler dazu angeregt, solche leeren Höhlen bei ihren Statuen als Wirkmittel zu gebrauchen.

Die Ägypter scheinen zunächst nur Schriftzeichen als Gruben gegeben zu haben: Bis an die vierte Dynastie[117] waren die Figuren der Schrift ihrer bildhaften Natur entsprechend, ebenso wie die eigentlichen Bilder, erhaben, und auch später noch hat von beiden Reliefs das gehobene, echte, als das vorzüglichere gegolten. Erst nachdem man durch die Versuche mit der Schrift daran gewöhnt war, die Gruben künstlerisch zu verwerten, scheint man auch die größeren Flächen der Menschen- und anderen Figuren vertieft und dann den Grubenboden durch ein Relief belebt zu haben[118]. Die Grubenböden wurden mit einer gleichmäßigen Farbe, etwa grün oder blau, ausgemalt, so daß man an Einlagen aus Malachit oder Lapislazuli erinnert wurde, wenn sie nicht, wie die echten Reliefs, die bunten Farben des Lebens erhielten. An Werken aus hartem, gleichmäßig dunklem basaltähnlichem Gesteine weiß man ohne Ausmalung vortreffliche Wirkungen zu erzielen aus dem bloßen Gegensatz der im Blankschliffe dunklen Blockoberfläche und den in feiner Körnung helleren Vertiefungen (Taf. 40, 2), wie ja schon bei Felsbildern der Vorzeit die von der Witterung geglättete und gedunkelte Oberfläche des Gesteins in den Figuren meist ohne eigentliche Vertiefung leicht weggeklopft ist, um solchen Unterschied zwischen hell und dunkel hervorzurufen. Schiene es nicht gesichert, daß es von Schriftzeichen und nicht von größeren Tier- und Menschenfiguren ausgegangen ist, so könnte das Grubenwerk als weitere Austiefung der Oberflächenrauhung an Felsen gelten. Jedenfalls aber darf man bei ihm von einer Erfindung sprechen, was verstehen läßt, daß es dem Ägypter allein eigen geblieben ist. Nur im alten China hat es etwas höchstens Ähnliches, nicht Gleiches, gegeben. Dort liegt der Gegensatz zwischen dem hellen Grau des gestockten Grundes und dem glatten Schwarz der Figuren, oder umgekehrt, also, wie bei den Felsbildern, mehr in den beiden Farben als, wie beim Grubenrelief, im Gegensatze von Hoch und Tief, von Licht und Schatten.

Wo in einer hauptsächlich in Grubenrelief (Taf. 22) gehaltenen Darstellung an den Umrissen der Figuren Überschneidungen und Deckungen auftreten, da wird alles, was dort auf dem Grubenboden liegen würde, durch Tilgen der umgebenden Fläche des Steines zum echten Relief. Beachtung verdient das Kampfrelief von Taf. 34, wo die Handlung den großen Burgfelsen überschneidet, also links von der (auf der Tafel verdeutlichten) Grenze das Ganze aus dem Grubenrelief in echtes übergeht. All dieses verwickelt scheinende Verfahren ergibt sich meist ohne Tüfteln fast von selbst vor allem, wenn die Farben noch helfen.

Das versenkte Relief empfahl sich, wo schnelle Arbeit erwünscht war, und ist deshalb in der hastigen Schöpfung der Amarnakunst und an den Riesenbauten des späteren Neuen Reiches, besonders seit Ramses dem Zweiten, fast im Übermaße gebraucht worden. Doch nicht allein aus einem äußeren Grunde hat es

weit um sich gegriffen. Es wird besonders gern da verwendet, wo flutendes Sonnenlicht oder Halbdunkel die meist weicheren Umrisse des echten Reliefs leicht ertränken würde, während die harten Ränder der Gruben sich auch dort behaupten. Sieht man nur auf die Naturwiedergabe, so wird man das widerspruchsvolle und sonderbar erregende Spiel von Licht und Schatten, das die Figuren umzieht, leicht zu verurteilen geneigt sein; es wirkt besonders verwirrend, wo in ihm kleine Inseln der Blockfläche zwischen den vertieften Figuren stehengeblieben sind. Aber das Neue Reich hat in der Benutzung dieses Reliefs große Meisterschaft erreicht, man kann sagen, es künstlerisch erst entdeckt. Mit seinen Eigentümlichkeiten: auf der Lichteinfallseite der scharfe Schatten der einen Grubenwand, gegenüber die Helle der anderen, an die der Modellierungsschatten des Bodenreliefs stößt — damit kam ja das Tiefrelief dem Sinne dieser Zeit besonders entgegen, die in ihrer zweiten Hälfte auch sonst für lebhaftere Schattenwirkungen in der Bildhauerei sich empfänglicher zu zeigen beginnt als die früheren Zeiten. Denn wenn man im Flach- und Rundbilde unterscheiden kann zwischen Bildhauerwerken, die fast nur durch die Formen an sich wirken, und solchen, die mehr auf die Wirkung der Schatten rechnen, so finden wir Arbeiten der zweiten Art besonders in der Kunst von Amarna und ihren Ausläufern. Herrliche Werke der achtzehnten Dynastie (Taf. 27,1; 32; 29) verdanken einen großen Teil ihres Reizes der liebevollen, ja zärtlichen Pflege der Möglichkeiten, welche die Meister in den verschiedenen Schatten des mit echtem Relief durchsetzten Grubenverfahrens zu finden verstanden haben.

Von den ägyptischen Flachbildarten könnte man dem Grubenbilde vielleicht am ehesten den Versuch zuschreiben, gemalte Bilder dauerhafter zu machen, denn es bewahrt ja in seinen Gruben die ausgemalten Figuren ganz anders vor Schäden als die bloße Malerei und das echte Relief, die ihre Bilder jedem Angriffe preisgeben.

Das Grubenrelief drückt allerschärfstens aus, was im Grunde doch alle besprochenen Mittel der ägyptischen Flachkunst, ihre Malereien und ihre Reliefs, beherrscht, das ist die alle Teile einer Figur umspannende und das Innenwerk überwiegende Kraft des äußeren Umrisses[119]. In kaum einer anderen Kunst ist alles andere so sehr dieser beherrschenden Umrißlinie untertan. Man darf Entsprechendes auch von den Rundbildern sagen.

IV. GRUNDLAGEN DER NATURWIEDERGABE IM FLACHBILDE

H. Wölfflin.

Das Sehen in sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser optischen Schichten muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.

Ich würde es beklagen, wenn der Kunsthistoriker und der Kunstpsychologe dauernd zwei verschiedene Personen bleiben müßten. Damit wäre der Kunstgeschichte das Rückgrat ausgebrochen.

Gedanken zur Kunstgeschichte.

EINLEITUNG

Der Unterschied zwischen der altägyptischen Kunst und der unsrigen pflegt uns zuerst und am greifbarsten in Werken der Flachbildnerei entgegenzutreten. Das liegt an der verschiedenen Art, wie beide auf Einer Fläche wiedergeben, was in der Natur mit Tiefenabstand hintereinander liegt.

Unser leibliches Auge nimmt ein Bild der Welt auf, das sich sehr wesentlich von den Vorstellungen unterscheidet, die wir von der körperlichen Wirklichkeit der Dinge haben. Neben der Wirkung der zwischen uns und ihnen liegenden Luft, der Luftperspektive, wie wir sagen, bietet die Verschiebung aller Linien viele Sehtäuschungen, unter denen der Mensch sich erst allmählich, nach allerlei Erfahrungen und mit Hilfe der Mittel, die er außer den Augen hat, zurechtfinden lernt; bis dann einmal gerade jene „Täuschungen" ihm zu Führern werden. Diese dem Auge sich bietenden Erscheinungen und die Art, wie unsere Kunst ihnen nachzugehen versucht, nennen wir Linienperspektive.

Für unser Vorhaben kommt nur sie in Frage. Die Gesetze vollständig darzulegen, nach denen wir mit ihr im Flachbilde den Eindruck der Bildtiefe erreichen können, wäre hier überflüssig und würde nur verwirren. Ich begnüge mich damit, das herauszuheben, was für den Vergleich mit der ägyptischen Naturwiedergabe wichtig ist; auch die Fassung der Sätze ist darauf zugeschnitten. Es gilt Folgendes, und zwar nicht nur im Verhältnis mehrerer Körper zueinander, sondern auch von Teilen ein und desselben:

1. Fast alle Körper sind für den Blick undurchdringlich. Daher verdecken nähere die ferneren, soweit beide und das Auge in Einer Linie liegen.

2. Dinge in oder auf einer waagerechten Ebene scheinen um so höher zu rücken, je weiter sie sich von uns entfernen und je höher unser Auge sich über ihre Ebene erhebt.

3. Fernere Dinge erscheinen kleiner an Höhe, Breite und Tiefe als nähere gleicher Größe.

4. Die Linien und Flächen erscheinen mit einigen Ausnahmen in irgendeiner Weise gegeneinander verschoben.

Daß wir so sehen, ist im Bau des menschlichen Auges begründet, weil sich das Sehbild der Dinge, das Empfindungsgebilde, das sie auf der Netzhaut unseres leiblichen Auges hervorrufen, je nach dem Wechsel unserer körperlichen Stellung zu ihnen verändert, nach bestimmten mathematischen Gesetzen, die vom Willen des Einzelnen unabhängig sind. Man dürfte also, wie Goethe bemerkt, genaugenommen nicht von Sinnestäuschungen sprechen: „Die Sinne trügen nicht, das Urteil trügt." Niemals hat ein gesunder Mensch anders in die Welt gesehen. Wenn daher in den Wiedergaben der Außenwelt durch die Kunst sich Wandlungen der Sehform zeigen, können diese nur eingetreten sein durch Vorgänge, die sich hinter den körperlichen Sehorganen vollzogen haben. Nur in diesem Sinne dürfen wir also von einem Wandel, einer Geschichte des Sehens, reden.

Uns deucht es meist völlig selbstverständlich, die perspektivischen Eigenschaften unserer Seheindrücke nun auch wiedergeben zu müssen, wenn wir die Außenwelt darstellen wollen. Daß die Naturvölker, die zeichnerisch ungebildeten Erwachsenen unter uns, und auch alle unsere Kinder bis zu einem gewissen Alter, es nicht tun, damit finden wir uns wohl mit Überlegenheit ab. Daß aber eine reich entwickelte Kunst wie die ägyptische hat auskommen können, ohne diese zahllosen Verkürzungen und Verschiebungen der Linien mehr als gelegentlich zu berücksichtigen, das können wir kaum begreifen. In Wirklichkeit aber bleiben sie nicht nur von den Ägyptern und den anderen alten orientalischen Kulturvölkern unausgenutzt, sondern, wie sich immer mehr erhärtet hat, von jedem „vorgriechischen" Volke und Einzelwesen. Das heißt, wie schon im Vorworte gesagt, von jedem, das noch nicht unmittelbar oder auf Umwegen von dem berührt worden ist, was die Griechen seit dem Beginne des fünften Jahrhunderts v. Chr. als Perspektive geschaffen haben. Das gilt also auch von der früheren griechischen Kunst; ich komme darauf noch ausführlich zu sprechen.

Die Antwort auf die Frage, wie es kommt, daß der vorgriechische Mensch beim Zeichnen der Körperwelt nicht dem folgt, was seine Augen ihm bieten, hat die Forscher, seit sie darauf achten, viel beschäftigt. Und in der Tat ist es zum Verständnis auch der ägyptischen Kunst von größter Bedeutung, diese Grundfrage der Naturwiedergabe richtig zu beantworten, denn „wir schauen", wie H. Stehr es ausdrückt, „mit Hilfe der Dinge in die Welt", und besonders dem Künstler liefert ja die mit den Augen erfaßbare Welt seine wichtigsten Vorwürfe.

Wir haben uns zwischen zwei Möglichkeiten zu entscheiden:

Entweder nimmt man an, die Menschen, die in ihren Zeichnungen keine Verkürzungen gebrauchen, seien sich, was sehr wohl denkbar wäre, niemals bewußt

geworden, daß Gegenstände zum Beispiel in der Entfernung kleiner erscheinen als in der Nähe. Ließe sich das beweisen, so wäre die Frage auf die einfachste Weise beantwortet. Aber auch dann nur vorläufig. Denn denkt man weiter, so ergibt sich, daß die Antwort damit nur zurückgeschoben wäre. Wie ist es möglich, daß Verkürzungen zeigende Seheindrücke, die doch das Auge beständig treffen, nicht ins Innere des Menschen dringen, so daß sie beim Zeichnen wiedergegeben werden?

Die andere Möglichkeit ist, daß Menschen zu allen Zeiten Erscheinungen der Perspektive bemerkt, aber aus irgendwelchen Gründen beim Zeichnen nicht gebraucht hätten.

Es läßt sich leicht zeigen, daß nur diese zweite Möglichkeit in Frage kommen kann. Jeder Schütz aus einem der Naturvölker zum Beispiel verwendet die Erfahrung, daß ein Gegenstand in der Ferne kleiner scheint als in der Nähe. Kein Bogenschuß oder Speerwurf nach einem Ziele würde ihm gelingen, wenn er nicht diese Augentäuschung beachtete. Er erhöht die Flugbahn seines Pfeiles oder Speeres vollkommen sicher nach der Entfernung des Zieles, auch wenn er sich nie bewußt wird, daß und gar warum er es tut. Man sagt wohl, er habe das Gefühl dafür in der Hand, obgleich doch ganz offenbar neben anderen Entfernungszeichen vor allem die scheinbare Größe sein Verhalten bestimmt. Und doch, wenn derselbe Mann statt der Waffe den Zeichenstift in die Hand nähme, würden sich in seinen Bildern keine Verkürzungen finden, um ihre Entfernung anzudeuten. Ein etwas geistreichelndes Wort sagt, er sehe eben die Gegenstände nicht klein, sondern fern [1]).

Mir ist, wohl zufällig, kein Ausspruch aus einem Naturvolke bekannt, woraus hervorginge, daß die so oft unbewußt genutzte Erscheinung auch bewußt geworden ist. Dafür aber besitzen wir durch einen besonderen Glücksfall ein unschätzbares schriftliches Zeugnis aus einer Zeit und Umgebung, wo noch niemand daran gedacht hat, das Kleinerwerden entfernter Dinge für die bildende Kunst zu verwerten. Die Stelle ist merkwürdig lange ungenutzt geblieben.

Das babylonische Schrifttum hat uns umfangreiche Bruchstücke eines Gedichtes aufbewahrt, in welchem Etana, der Vater eines künftigen Königs der Welt, ein Wunderkraut vom Himmel holen soll. In zwei großen Absätzen trägt ihn ein Adler empor, erst zum „Himmel des Gottes Anu", dann, da er das Kraut dort nicht erhält, höher, dem „Throne der Göttin Ischtar" zu. In jedem der beiden Flugabschnitte heißt der Adler Etana dreimal, nach je einer Meile des Steigens, hinunterblicken. *Jedesmal erscheint die Welt kleiner.* So gleicht die vom Ozean umflossene Ländermasse nach der ersten Meile einer Flußinsel; das nächste Mal einem Garten mit umlaufenden Wassergraben; dann nacheinander einer Hütte in einem Hofe und einem Brotkuchen auf seinem Teller; endlich schwindet sie ganz. Da graust dem Helden, er will zurück, und nun stürzt er, noch fern vom Ziele, mitsamt dem Adler wieder hinab auf die Erde.

---

[1]) J. von Üxküll, Deutsches Volkstum 1928, S. 26.

Um das Zeugnis, das die scheinbaren Größen von Land und Meer mit anderen, wirklich so unendlich viel kleineren Gegenständen vergleicht, richtig zu würdigen, hat man sich vor Augen zu halten, daß wir nicht die vielleicht niemals weitergegebene Beobachtung eines einzelnen Menschen lesen, sondern eine Stelle aus einem aufgeschriebenen Dichtwerke, das gewiß viele Menschen gelesen und gehört haben.

Ferner liegt gerade in der dichterischen Art des Schriftstückes und der märchenhaften Natur der Handlung ein besonderer Wert. Denn, daß man die Beobachtung, die im wirklichen Leben von hohen Türmen oder von Bergen herab gewonnen sein muß, sogar benutzt, um einen übernatürlichen nie erlebten Vorgang glaubhaft zu machen, zeigt besonders eindringlich, wie vertraut es diesem Dichter war, Gegenstände, die sich entfernen, kleiner werden zu sehen. Und was der Dichter bewußt erfaßt und an Leser und Hörer gebracht hat, wird dem stets auf die sichtbare Welt gerichteten Auge so manches bildenden Künstlers mindestens ebenso vertraut gewesen sein [120]. Darstellungen des Himmelfluges auf babylonischen Rollsiegeln nehmen aber keinen Bezug auf die von der Dichtung genannten Tatsachen, zeigen überhaupt keine Niedersicht an. Umgekehrt heben Menschen und Hunde die Köpfe und schauen dem wundersamen Flieger nach, ein Gedanke, den auch die Ganymedstatue nach Leochares im Vatikan verwendet.

Die älteste Handschrift, in der uns gerade dieser Teil des Gedichtes erhalten ist, stammt aus der Bücherei des Assyrerkönigs Assurbanipal in Ninive, der von 668 bis 628 v. Chr. geherrscht hat. Zwar ist noch ein Bruchstück derselben Dichtung aus der Zeit König Hammurabis (um 1900 v. Chr.) [1]) aufgetaucht, aber es behandelt nicht die Himmelfahrt. Wir können also nicht sagen, ob es schon den Schwund der Welt enthalten hat. Aber mag die Stelle dort auch anders gelautet haben: Uns genügt schon die Tontafel aus Assurbanipals Sammlung. Denn im siebenten Jahrhundert v. Chr. hat die bildende Kunst der ganzen Welt, am Euphrat und Tigris so wenig wie am Nil, in China und in Griechenland, daran gedacht, eine solche Beobachtung zeichnerisch auszunutzen. Da die Tontafel aus Ninive eine Büchereiabschrift ist, liegt es zudem auf der Hand, daß die Urschrift noch älter sein wird.

Auch im hebräischen Schrifttum finden sich die Worte eines um 540 v. Chr. schreibenden Propheten, also eben noch früh genug, um nutzbar zu sein. Da heißt es [2]) von Jahwe, dem hochthronenden und tief hinabschauenden: „Der da thront über dem Runde der Erde, und ihre Bewohner sind ihm gleich Heuschrecken." Die Tierchen sind in solchem Zusammenhang nicht nur ein Bild wimmelnder Vielheit, sondern vor allem auch der Kleinheit [121]. Und diese allein kann 4. Mos. 13, 34 gemeint sein, wo Josuas Kundschafter aus Palästina berichten, sie seien sich gegen die Riesen des Landes wie Heuschrecken vorgekommen. — Konfuzius schließlich soll um 500 v. Chr., also der Jesajastelle fast gleichzeitig, vom „Tore des Himmels" auf dem Tai-schan aus, dem in 6000 Stufen

---

[1]) [Nach neuer Datierung: um 1700 v. Chr.]. [2]) Jesaja 40, 22.

zu ersteigenden heiligen Berge Chinas, gesagt haben: „Wie klein ist doch die Welt, wenn man sie von oben betrachtet." — Alle drei Aussagen sind in diesem Zusammenhange beachtlich. Auch das tiefsinnige Wort des chinesischen Weisen brauchen wir, das lehrt uns die Etanageschichte, ebensowenig einer späteren Legende zuzuweisen wie die Mosesstelle für ganz jung zu erklären. In den beiden alttestamentlichen Stellen sind wie bei Etana vielleicht schon ältere echte Beobachtungen fabulierend verwendet.

Jedenfalls ist durch diese Äußerungen der Beweis geliefert, daß eine gewisse Art perspektivischer Verkleinerungen bei mehreren Völkern beobachtet und aufmerksam betrachtet worden ist, zu einer Zeit, wo noch Niemand sie bildnerisch verwendet hat. Wie so oft[1]) ist die „beflügelte" Sprache in weitem Abstande der werkstoffgebundenen bildenden Kunst voraus. Die gelegentliche Beobachtung der Verkleinerung auf größere Entfernungen scheint gefördert zu werden, wenn die Blickbahn zwischen Auge und betrachtetem Gegenstand frei ist von Körpern bekannter Größe, die einen Maßstab weiterleiten würden.

Waagerechten Blick über leeres Meer enthält Nummer 1 der Liste auf S. 93 ff. *Aufblick* zum Umgang um den Kopf eines Turmes schildern die Nummern 2 und 3. *Einen Weg entlang* blickt man mit Nummer 4. Die besten Beispiele aber bieten die eben genannten *Niedersichten*, nur muß man den palästinischen Riesen nicht bloß ungewöhnlich menschliche, sondern Turmhöhe zugestehen.

Unsere Aufgabe ist nicht einfacher geworden. Immer dringender ersteht uns die Pflicht, den Gründen nachzugehen, weshalb man etwas, was man kennt, beim Zeichnen nicht berücksichtigt. Was geht hinter der Aufnahme der zahllosen verkürzten Bilder durch das leibliche Auge vor sich?

R. Lepsius[122] hat folgende Darstellung gegeben: Wenn der Anfänger im Zeichnen sich zum ersten Male der lebendigen Natur gegenüber sieht und sie auf der Fläche nachzubilden strebt, wird er zunächst durch die unendliche Mannigfaltigkeit und Verwobenheit der Umrisse verwirrt. Um sie für die Nachbildung zu vereinfachen und sie zu beherrschen, wendet er sich dem Einzelnen zu und sucht jedes Ding in seiner möglichst erkennbaren und bezeichnenden Lage zu sehen und wiederzugeben. Diese Beschreibung, die wir als Muster für die älteren Anschauungen ansehen können, wird den seelischen Vorgängen nicht ganz gerecht. Vor allem finden wir in ihr, wenn auch nicht wortwörtlich, die Meinung, die Perspektive sei „zu schwierig".

Die meisten, mit denen man über diese Frage spricht, werden das Wort auch ausdrücklich brauchen. Sie vergessen, daß es *nicht auf eine mathematisch genaue Perspektive ankommt, sondern bloß auf den mehr als gelegentlichen Gebrauch ungefährer Verkürzungen.* Es ist keine Lösung, bei Zeichenkünstlern vom Range der ägyptischen zu sagen, solche Verkürzungen seien ihnen „zu schwer" gewesen, sie hätten sie nicht geben „können". Wer sich damit begnügt, denkt ebensowenig zu Ende wie wer ausweichend von „nicht wollen" oder „einfach nicht tun"[123]

---

[1]) S. 203.

spricht. Was verursacht denn die „Schwierigkeit", die doch keinen koptischen oder europäisch mittelalterlichen Maler gehindert hat? Was hemmt das „Können", lähmt den „Willen", oder hindert die „einfache Tat"?

Auch der flüchtigste Betrachter der ägyptischen Kunst, mag er sie lieb gewinnen oder nicht, lernt in ihr eine Kunst mit hohen Ansprüchen und Leistungen kennen, und zwar eine, die in der Reinheit ihrer Formen das Fehlen der Verkürzungen besonders hart empfinden läßt. So gerät er leicht unter den täuschenden Eindruck, in der „unnatürlichen" Naturwiedergabe das Ergebnis gerade ihr eigentümlicher, selbstauferlegter Gesetze, einer „Wissenschaft" vor sich zu haben.

Es gibt keinen besseren Schutz dagegen als das Wissen um die Tatsache, daß bei unseren Kindern[124] und zeichnerisch ungebildeten Erwachsenen die Verkürzungen ursprünglich ebenso fehlen wie bei den sogenannten Naturvölkern[125] und allen vorgriechischen großen Kulturen. Daß die genannten vier Gruppen, trotz ihrer starken Ausdrucksverschiedenheiten, in diesem Teile der Naturwiedergabe einander eng verwandt sind, ist einer der fruchtbarsten Funde in der Erforschung des vorgriechischen Zeichnens. Er hat allen Gedanken an zufälligen Zusammenlauf oder an Übernahme von Volk zu Volk ein Ende gemacht: Der Grund muß in einer allgemeinen Richtung des erkennenden Menschengeistes liegen.

In diese Grundbedingungen der vorgriechischen Naturwiedergabe nun haben wir erst tiefer hineinblicken können, seit wir eben jenen früher über die Achsel angesehenen Zeichnungen der Kinder, „Ungebildeten" und „Wilden" ernsthaft nähergetreten sind.

Solange man für das Verständnis des Ägyptischen höchstens Werke anderer vorgriechischer Hochkulturen heranzog, kam man nicht über die äußerliche Feststellung zeichnerischer Ähnlichkeiten hinaus, und war verlassen, sobald es sich, wie bei uns jetzt, darum handelte, sie zu deuten. Denn die alten Künstler haben uns ihre Gedanken nicht ausgesprochen. Dagegen vermögen unsere Kinder und erwachsenen Mitmenschen, vor allem aber die doch besonders scharf beobachtenden Naturvölker uns noch jederzeit durch einen gut angelegten Versuch Auskunft und auf eine wohlbedachte Frage Antwort zu geben, eine Frage, die aber den Gefragten nie zu einem bloßen Ja oder Nein locken darf.

Wenn man stets Beispiele aus dem Ägyptischen mit solchen aus den anderen Gruppen verbindet, dann ist man gegen jenen Irrtum von der erklügelten Art der ägyptischen Naturwiedergabe geschützt und erhält ein vortreffliches Werkzeug, um zu erkennen, daß es sich um durchaus Natürliches handelt. In solcher Weise denke ich vorzugehen, also auch vom Ägyptischen her den Satz von der Gleichartigkeit der Darstellgrundlagen zu bestätigen und sein Verständnis zu vertiefen.

Hätte ich eigens die Zeichnungen der Naturvölker, Kinder und Ungebildeten zu untersuchen, so müßte ich die in jedem dieser Kreise auch vor dem Eindringen der Verkürzungen spürbaren Stufen zu sondern suchen. Das liegt aber nicht in meiner Aufgabe. Sie verlangt zwar, daß ich eine etwaige Entwicklung innerhalb des Ägyptischen verfolge, aber für die anderen Kreise habe ich nur die auffallende

Übereinstimmung der Merkmale und die Gleichheit der Grundlagen herauszuarbeiten.

Ich werde zum Deuten der ägyptischen oft gerade solche fremden Bilder heranziehen, die den kindlichen Geist besonders deutlich zeigen, denn sie führen am nächsten an die allen gemeinsame Quelle heran. Natürlich will ich nicht etwa die Zeichnungen an Kunstwert gleichstellen. Im Gegenteil, es soll klar werden, daß es sich um Kunst jetzt eigentlich gar nicht handelt, sondern eben nur um die Grundzüge der gegenständlichen Wiedergabe. Dabei nehme ich in Kauf, daß es manchen wie Lästerung schmerzen wird, jene kindlichen Erzeugnisse neben Kunstwerke gestellt zu sehen, und daß bei anderen Lesern dadurch wirklich die ägyptischen Werke anfangs mögen herabgedrückt werden. Demgegenüber vertraue ich auf die eigene sieghafte Macht der ägyptischen Kunst.

Ältere Deutungen aus angeblichen „Konventionen" der ägyptischen Körperwiedergabe scheinen noch durch die Fachsprache durch, mit der man von diesen Dingen zu handeln pflegt. Da wird gesagt, der Ägypter habe zum Zeichnen Dinge „umgeklappt", „in die Höhe gehoben" oder sonst zueinander „verschoben", „im Schnitt gezeichnet" und anderes derart. Auch „projizieren" wird gern gebraucht. Und doch gehört gerade das Verfahren, das es ausdrückt, ganz und gar nicht in die Beschreibung eines ägyptischen Flachbildes, wenn man das Wort nicht entwertet und einfach für „entwerfen, darstellen" gebraucht. Man soll ihm den Inhalt lassen, der ihm in der Zeichenkunst zukommt: daß man nämlich die verschiedenen Punkte der Vorlage durch gleichläufige oder im Auge gebündelte Strahlen auf der Zeichenfläche festgelegt denkt. Es ist etwas anderes, wenn ägyptische Rundbildner auf die Flächen des hergerichteten Steinwürfels die Hauptpunkte und -linien der Figur auftragen, die sie körperlich aus dem Blocke herausholen wollen und im Geiste schon unmittelbar hinter der Fläche „sehen". Da wäre das Wort projizieren eher erträglich. Sofort aber müßten diese Aufrisse anders aussehen als die entsprechenden gewöhnlichen freien ägyptischen Zeichnungen.

Solche bequemen Wörter wird man zwar der Kürze wegen manchmal nicht ganz entbehren wollen; sie bringen aber nur zu sehr die Gefahr, daß sie trotz aller Vorsicht wie ein Nebel sich vor die Wahrheit schieben. Sie könnten ja höchstens dazu anleiten, Zeichnungen herzustellen, die so aussehen wie die alten.

Unschädlich ist heutzutage das lateinische Komponieren, Komposition, da es sich mit seiner heute allgemeinen Verwendung für „künstlerisches Ordnen der Bildteile" in jede Kunst jeder Zeit fügt. Feinfühligen Gemütern aber hat es früher nicht immer so fügsam geschienen. So hat sich bekanntlich Goethe an der Grundbedeutung „zusammensetzen" noch so böse gestoßen, daß er das Wort (zu Eckermann) als „niederträchtig" verworfen hat. Wir können im Bereiche der „vorgriechischen" ägyptischen Kunst[1]) nicht so denken wie er gegenüber der Kunst seiner Zeit.

---

[1]) S. 118.

Das Wesen des größten Teiles der Naturwiedergabe in den ägyptischen Werken, der mit den Erzeugnissen der Naturvölker und Kinder verwandt ist, wäre begrifflich mit wenigen Sätzen zu kennzeichnen. Diese würden aber wie blutlose Schatten sein. Sie gewinnen erst Leben, wir bekommen in den Aufbau der Zeichnungen mittätigen Einblick erst, wenn wir den vielverzweigten Folgerungen aus den Sätzen mit Wort und Bild nachgehen. Seiner Natur nach ist dieses ganze Gebiet so gut wie ohne eigentliche Entwicklung, das heißt durch die Geschichte hindurch im Grundzuge gleichgeblieben. Die Belege aus ihm konnte ich daher allen Zeiten entnehmen.

Dagegen empfiehlt es sich bei dem, was über diese Grundzüge hinausgeht, möglichst die Zeit des ersten Auftretens anzugeben.

Man weiß, welche große Bedeutung in der künstlerischen Tätigkeit dem Gedächtnisse zukommt, eine so große, daß H. v. Helmholtz[126] den Begriff Künstler unter einem bestimmten Gesichtspunkt umschreiben konnte als „Menschen, deren Beobachtung sinnlicher Eindrücke vorzugsweise fein und genau, deren Gedächtnis für die Bewahrung der Erinnerungsbilder vorzugsweise treu ist". Das gilt vom heutigen ebenso wie vom ägyptischen und primitiven.

Hören wir nun, wie Kinder und Erwachsene sich zur Perspektive äußern.

1) Ein dreijähriger Knabe war auf einer Seefahrt von London nach Holland in einiger Ferne an der holländischen Küste entlanggefahren und hatte dabei auf einem Uferdamme winzige Männchen zu sehen geglaubt, die mit zierlichen Schubkarren arbeiteten. Noch bis ins sechste Lebensjahr hinein war Holland für ihn das Land mit den niedlichen kleinen Menschen. — Das Sehbild ist aufgenommen und Dauerform geworden, aber das an ihm Rätselhafte lange nicht bemerkt: Das Kind hatte keine Gelegenheit gehabt, die Sinnestäuschung zu erkennen; jedoch das spätere Leben hat rückwirkend durch Schlüsse aus anderen Erfahrungen ihm diese Erkenntnis gebracht[1]).

2) K. Ph. Moritz[2]) berichtet, wie ein Turm in Hannover für ihn immer äußerst anziehend gewesen sei. Er habe ihn entzückt betrachtet und oft die Stadtmusikanten beneidet, die oben auf dem Umgange standen, um abends und morgens hinunterzublasen. Stundenlang habe er das Geländer betrachtet, das ihm von unten so klein schien, daß es ihm selbst nicht bis an die Knie gereicht hätte, und über das doch kaum die Köpfe der Musiker hervorragten. — Das Rätsel ist erfaßt, die verkleinert wahrgenommenen Gestalten der dem Kind als erwachsene Männer bekannten Bläser setzen sich in seiner Vorstellung ohne weiteres unbewußt in die Lebensgröße um. Anders das nicht aus der Nähe bekannte Geländer. Das erscheint ihm weiter klein, obgleich er über das Mißverhältnis grübelt.

3) H. v. Helmholtz[3]) erinnerte sich noch im Alter deutlich des „Augenblicks, wo ihm die Tatsache aufging", daß entfernte Dinge kleiner aussehen. Er kam an einem hohen Turme vorbei, auf dessen oberstem Umgange sich Menschen

[1]) Mir von den Eltern des Kindes, Herrn Karl Curtius und Frau, erzählt.
[2]) Anton Reiser, Ende des ersten Teils.
[3]) Vortr. u. Reden, Bd. 1, Über das Sehen.

befanden, und mutete seiner Mutter zu, ihm die niedlichen Püppchen herunterzulangen. (Dann — das ist doch erst der entscheidende „Augenblick" gewesen — muß ihm, durch belehrende Worte der Mutter, durch Näherkommen an die Menschen auf dem Turme oder durch eigenen Rückschluß aus anderen Erfahrungen, die Wahrheit bekannt geworden sein.) Später habe er noch oft nach jenem Turme emporgesehen, wenn sich Menschen darauf befanden, aber sie wollten dem Gewitzigten nie wieder zu Püppchen werden. — Das Beispiel setzt das von den holländischen Menschlein (1) fort: Die Täuschung wird erkannt, und von da an tritt zwangsläufig die bei K. Ph. Moritz (2) schon vor dem geschilderten Erlebnisse geschehene Berichtigung ein; die scheinbare Verkleinerung wird nun ihm, wie dem Schützen von S. 88, zu einem Mittel, Entfernungen zu beurteilen. Merkwürdigerweise fehlt dem Berichte des großen Physikers das Wichtigste, das ich in Klammern ergänzt habe, nämlich der Augenblick, wo, und die Art wie, dem Knaben später die Tatsache der Verkleinerung „aufgegangen" ist.

4) Ein Schulmädchen wurde unangeleitet darauf aufmerksam, wie der geradlinig vor ihr liegende Schulweg an einem bestimmten Hause ganz schmal wurde, und war erstaunt, dort angelangt, den Weg so breit zu finden wie am Anfange. — Einem dreijährigen Knaben[1]) wurde das Bild einer in die Tiefe führenden, also sich verengenden Eisenbahnstrecke gezeigt. Er lehnte es ab und verlangte gleichläufige Führung der Schienen, weil sonst die Wagen entgleisen würden. — Beide Male wird nur die Abnahme der Breite beobachtet, nicht die Länge erschlossen.

5) Aus dem griechischen Altertume haben wir Aussprüche Platons[2]), in denen er gegen Richtungen der damaligen griechischen Kunst eifert, welche Scheinbilder, nicht Wirklichkeitsbilder gäben. Sie rechneten unter Ausnutzung aller Täuschungsmittel auf die schwachen Teile der Seele, die ihr Urteil nicht durch Messen, Zählen und Wägen zu läutern strebten, sondern den trügerischen Sinneseindruck hinnähmen. Platon führt als Beispiele von „Sehirrungen" ausdrücklich an, daß ein und derselbe Gegenstand je nach der Entfernung groß oder klein werde, eine Erscheinung, die Künstler der Zeit bei überhohen Werken berücksichtigt hätten, indem sie, um der täuschenden Verkleinerung zuvorzukommen, die oberen Teile im Verhältnis zu den unteren größer bildeten als sie in Wirklichkeit sein müßten. Ferner gehörten dazu die Brechungen beim Eintauchen in Wasser, sowie die Unmöglichkeit, Gehöhltes und Gebuckeltes zu unterscheiden. Dies Letzte zieht darauf, daß bei verschiedenem Lichteinfall der Beschauer denselben Körper sowohl für eine Schale wie für einen Buckel halten kann.

Platon faßt sein Urteil vernichtend zusammen[3]): „Selbst schlecht (weil täuschend) und auf Schlechtes gewandt, (weil sich nicht nach den allein wahren, ewigen Urbildern der Dinge, den Ideen, richtend, sondern nach den an sich schon unvollkommenen irdischen Gegenständen), bringt die Kunst, die das Vor-

[1]) Kurt Lange.
[2]) Staat 602 bis 603; Sophistes 235 bis 236; vgl. 4. Anhang.
[3]) Platon, Staat 603 B.

bild nicht in wahrem Abbilde gibt, sondern so wie es den Augen *erscheint*[1]), auch nur Schlechtes hervor."

Man ist geneigt, diesen Gedanken nicht als vollwertiges Zeugnis gelten zu lassen, da ein Philosoph spreche, dem er als wichtiges Glied seiner Lehre diente. Der Einwurf mag für den metaphysischen Teil seines Ausspruches gelten, jedoch es ist für uns hier nicht der Philosoph, der Mann der Ideen, auf den wir hören, sondern nur einer unter den vielen anderen Zeugen gegen die Perspektive.

Platons Begründung trifft den Kern des allgemeinen Widerstandes gegen die Neuerung. Denn der Widerwille gegen die perspektivische Malerei als ein trügerisches, verzerrendes Abbild des Wirklichen spricht deutlich auch aus allen Zeugnissen, die wir von heute Lebenden erlangen können.

6) Mir ist von Lehrern, die Kinder in den Anfangsgründen des Zeichnens unterrichtet haben, öfter erzählt worden, daß Schüler, wenn sie eine runde Schale nachzeichnen sollten, die Öffnung perspektivisch leidlich richtig anlegten, sie aber dann eilig wegwischten mit den Worten: „Nein, das *ist* ja nicht so."

7) Ein neunjähriges Mädchen zeichnete einen Stuhl mit kreisrundem Sitz. Er wurde aber so, daß die Mutter fragte, ob das etwa ein Schlüsselbund an einem Ringe sei. Ihre eigene Zeichnung mit langrundem Sitze wurde vom Kinde abgelehnt: er *sei* doch rund.

8) Frau E. Brunner-Traut schildert mir, wie noch sechzehnjährige Sekundaner solche Zeichnungen von Schalen und von Seen wie Abb. 262 und 263 lieferten, sie für die einzig „richtigen" hielten und nur nach vielen Auseinandersetzungen widerstrebend zu bewegen waren, sie in Perspektive umzusetzen.

9) Ganz ähnlich empfand ein Schwarzwaldbauer, von dem mir ein befreundeter Maler[2]) erzählte. Der Maler zeichnete das Haus des Bauern, der daneben stehend zuschaute. Kaum hatte der Künstler die Giebelseite angegeben und ließ nun die Firstlinie nach dem tiefer liegenden Augenpunkte schräg abfallen, als jener die Arbeit plötzlich unterbrach, indem er, mit dem Zeigefinger auf diesen letzten Strich deutend, höchst erstaunt fragte: Ja, worom machet se denn die Dachkante so schief? Mei Dach *isch* doch net schief."

10) Ich führe aus der langen Reihe ähnlicher Beispiele hier nur noch eines an, da es zufällig aus dem heutigen Ägypten stammt. Mein Gewährsmann zeichnete auf Wunsch einen am Hofe des Vizekönigs angestellten Eingeborenen der besseren Stände, das Gesicht in Schrägansicht. Der Mann sah das Bild an, schien erst zufrieden und wollte es haben, besann sich aber dann und meinte, er möge es nicht, denn es sei nicht richtig. Auf die Frage, was er denn daran auszusetzen habe, antwortete er, sein Schnurrbart sei doch auf beiden Seiten gleichlang, im Bilde aber nur auf der einen richtig, auf der anderen viel zu klein. Er war nicht davon zu überzeugen, daß die Zeichnung richtig sei, sondern wiederholte nur immer, sein Schnurrbart sei auf beiden Seiten gleichlang und müsse auch gleichlang gezeichnet werden. Er hat schließlich wirklich das Bildchen nicht angenommen und noch nach Jahren, als der Zeichner ihn zufällig wieder traf und

[1]) Platon, Staat 598 A. [2]) A. Bollacher.

nicht erkannte, dessen Gedächtnis nachgeholfen: „Weißt du nicht mehr? Du hast mich doch einmal mit einem großen und einem kleinen Schnurrbart gemalt!“ Der Mann war gegen die geringe zeichnerische Verkleinerung gewiß so empfindlich, weil es sich ja um die täglich öfters auf ihr Gleichmaß geprüfte Manneszierde handelte.

11) Wie dieses Beispiel zeigt, führt die Perspektive fertiger Bilder manchmal zu entschiedener Abwehr. Meistens aber pflegen sich Kinder und zeichnerisch ungebildete Erwachsene vor fremden Zeichnungen, die sie nicht im Entstehen verfolgen, ganz wie vor der Natur zu verhalten: Die Verkürzungen des Bildes werden ganz unbewußt im Innern berichtigt. Sehr lehrreich ist dafür der Schluß der Geschichte vom Schwarzwaldbauern (9): Dieser war nach vielem Bemühen des Malers wohl imstande, die fallende Linie des Firstes auch in der Natur zu sehen, blieb aber dabei, sei Häusle sei in Wirklichkeit *doch* grad. Schließlich wußte der Maler nur den einen Rat, nun nicht weiter zu verfolgen, wie das Bild entstehe. Als der Bauer nachher die fertig ins Haus gebrachte Tafel sah, konnte er sich kaum lassen vor Erstaunen: „S'isch doch e merkwürdige Gschicht mit dem Mole; ja, ja, des muß mer verstehe: des isch mei Haus, grad so steht's do.“

Alle von mir angeführten Beispiele, die man, wie gesagt, beliebig vermehren könnte, sind untereinander verschieden und doch wieder gleich. Wir haben einerseits den Philosophen (3), der gegen die ihm bekannten Tatsachen wettert, und das Kind, das wohl gelegentlich eine aufnimmt, aber von selbst wieder tilgt (6); andererseits den Bauern (9, 11) und den ägyptischen Beamten (10), die niemals von sich aus die perspektivischen Verkürzungen beachtet haben. Diese Leute, verschieden an Alter, Lebensstand, Volksart und Rasse, weisen die Erscheinung, wenn sie ihnen nähergebracht wird, ab, alle aus demselben Grundgedanken heraus: Vielfältige Erfahrung hat sie gelehrt, den perspektivischen Schein zu berichtigen oder als eine die wirkliche Form der Dinge verzerrende Täuschung zu verwerfen. Das sind also ähnliche Worte, wie wir sie von der anderen Seite zu vernehmen pflegen, wenn Perspektivegewohnte vorgriechischen Werken gegenübertreten. Millionen von Malen geht im Innern des noch vorgriechischen Menschen das Berichtigen so still, aber sicher vor sich, daß nur selten der Widerspruch jemand auffällt und ihn überhaupt vor eine Entscheidung stellt. Wo aber der Widerstreit gefühlt wird und urteilende Worte hervorlockt, da tönt uns überall ein ablehnendes „Das Ding *Ist nicht* so wie im perspektivischen Bilde“ entgegen.

E. Löwy hat sich[127] gerade dagegen gewendet, daß man eine wie auch immer erklärte Scheu vor der optischen „Täuschung“ ins Feld führe. Zum Widerspruch ist er gewiß vor allem dadurch gereizt worden, daß die älteren Beschreibungen die Vorgänge zu verstandesmäßig darstellten. Wie verdienstlich es aber auch gewesen sein mag, das Unbewußte im Sichten der Erinnerungsbilder herauszuarbeiten, so hat doch der Schwung des Gegenstoßes Löwy zu weit gerissen. Denn auch er muß ja natürlich feststellen, daß die Erinnerung bestimmt geartete, eben die verkürzten, Ansichten ausschließt, fragt sich aber nicht, warum das so ist. So bleibt also bei ihm das Problem schließlich ungelöst, ja die letzte

Frage überhaupt ungestellt. Die an uns vorübergezogenen Zeugnisse beweisen unser gutes Recht, die Scheu vor dem Widerspruche zwischen dem perspektivischen Sinneseindruck und der Wirklichkeit, wie man sie zu kennen glaubt, als den eigentlichen Antrieb zum Meiden der Verkürzungen anzusehen, oder besser die Erfahrung von jenem Widerspruch als Grund dafür, daß Empfindung und selbst Wahrnehmung der Schrägsichten und Verkürzungen für den vorgriechischen Zeichner unwirksam bleiben.

Es handelt sich bei dem Gegensatze zwischen der Malerei mit Verkürzungen und der, die keine kennt, in dieser Hinsicht also tatsächlich um einen Wechsel zwischen zwei entgegengesetzten Wegen in der Darstellung der Körperwelt: Auf dem uns heute vertrauten „griechischen, perspektivischen" hat man sich bemüht, dem nur durch die Augen wahrgenommenen Sehbilde auch in seinen scheinbar planlosen Verkürzungen immer näher zu kommen, und in der Tat haben, wie Goethe sagt, „die perspektivischen Gesetze, die mit so großem Sinn als Richtigkeit die Welt auf das Auge des Menschen und seinen Standpunkt beziehen, es dadurch möglich gemacht, daß jedes, besser: so manches sonderbare verworrene Gedränge von Gegenständen in ein reines ruhiges Bild verwandelt werden kann".

Auf dem anderen, dem „vorgriechischen" Wege dagegen ist der Zeichner darauf aus, die Dinge in ihrer gegenständlichen Wirklichkeit darzustellen[128], wie sie, je nach der durch die verschiedenen Sinne sowie Verstand und Gefühl vermittelten Kenntnis und nach dem augenblicklichen Grade der Anteilnahme, in seiner Vorstellung leben. Auch er aber schafft sich Ruhe und Klarheit im Bilde, er jedoch durch Ausmerzen von Verkürzungen, Schatten und anderen störenden Zügen.

Hält man sich vor Augen, daß selbst aus der besten perspektivischen Zeichnung ohne Berechnungen oder Hilfszeichnungen so gut wie nie das richtige Verhältnis der Tiefenmaße zu den anderen erkennbar ist, so wird man zugeben, daß sie dadurch in gewisser Beziehung einen Verzicht auf die Genauigkeit der Aussagen über die Eigenschaften der Körper fordert. Versucht man sich vorzustellen, daß nach dem fünften Jahrhundert v. Chr. ein Grieche ihre Malerei bespräche, so könnte der Ägypter sich mit einem Scheine des Rechts gegen des Griechen „Trugmalerei" gewendet haben; könnte ihr die seine als „Wirklichkeitsmalerei" gegenübergestellt haben. Man sehe zum Beispiel, hätte er ausführen dürfen, wie an ägyptischen Zeichnungen, wenn man sie verstehe, oft eigentlich das Verhältnis aller drei Körpermaße, Länge, Breite und Höhe, sofort abgreifbar seien (Abb. 66, 122), was das Bild mit Verkürzungen auch dem, der es versteht, ohne Berechnungen nie biete. Der griechische Künstler hätte darauf lächelnd eine Antwort im Sinne des Goethischen Ausspruches geben können, der die Wichtigkeit der Schrägsicht betont: „Wir würden gar vieles besser kennen, wenn wir es nicht zu genau erkennen wollten. Wird uns doch ein Gegenstand unter einem Winkel von fünfundvierzig Grad erst recht faßlich."

Die Sinne eines jeden Zeichners vermitteln ihm eine Menge Wahrnehmungen von verschiedenen, aber auch von ein und demselben Körper. Von ihnen lehnt der Vorgrieche die mit perspektivischen Eigenheiten ab, aus der Erfahrung, daß die

„verkürzte" Ansicht das Vorbild in seinen Rechten kürzt, es um Teile seines Besitzes betrügt.

Die aus dem Bewußtsein verdrängten gekürzten Ansichten gehen nicht einfach verloren. Sie tauchen zwar ins Unterbewußtsein, helfen aber noch von daher dem Menschen, sich mit seiner körperlichen Umwelt abzufinden. Eine Reihe von ihnen wird zu wirklichen Vorstellungen, wird beobachtet und tritt, wie wir auf S. 269 ff. sehen werden, öfters sogar in das Zeichnen ein, dort gegenüber der geradvorstelligen Regel die Reihe der Ausnahmen[1]) bildend.

Wir meiden das Wort „Gesetz", das Ausnahmen verbietet, und ziehen „Regel" vor, das mit ihnen vereinbar ist. Sagen wir doch, wenn auch halb scherzhaft: Keine Regel ohne Ausnahme. Jedenfalls aber ist bei Gesetz wie bei Regel nie an Vorschreiben, sondern nur an Beschreiben zu denken.

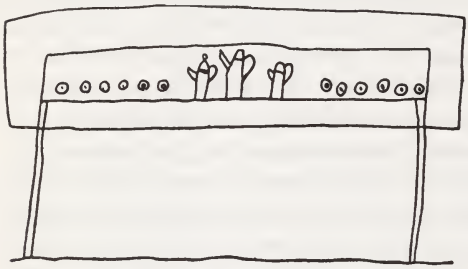


Abb. 32
Kinderzeichnung eines Tisches mit rings überhängendem Tuche.
Von einem achtjährigen Mädchen.

Die unverkürzten Sichten, die die Zeichnungen durchaus beherrschen, ruhen zum weitaus größten Teil auf Vorstellungen, die das Auge einmal geliefert hat. Daneben aber, das kann keinem Zweifel unterliegen, wirkt in den Vorstellungen der Tastsinn. Man kann sogar sagen, für jeglich Bilden, es sei perspektivisch oder geradvorstellig, gelte es, daß die Hand unmittelbar oder mittels eines Werkzeuges den Vorstellungen am Werkstoffe nachgehe. Sofort wird das klar, wenn man sich eine große rechteckige Tischplatte als Vorbild denkt. Diese würde in jeder vorgriechischen Zeichnung rechtwinklig aussehen (Ähnlich Abb. 32), obgleich niemand, außer bei einem unerhörten Zufalle, sie mit unverkürzten Kanten und unverschobenen Winkeln zu sehen bekommt. Man darf daran erinnern, daß schon das kleine Kind, wenn es seine Umwelt erkundet, sich mit der Hand [129] in die Umgebung ein„fühlt", sie be„greift". So müssen auch weit später noch die einander stets widersprechenden, durch den Sehsinn empfangenen Eindrücke sich sehr oft den durch Tasten im weitesten Sinne — wie Muskeltätigkeit beim Einstellen der Augen, Abtasten mit den Händen, und Abschreiten — erlangten Vorstellungen unterordnen und durch sie unbewußt verbessern lassen. Nur dadurch, daß wir uns die stille Mitwirkung dieses gegen „täuschende" Verkürzungen gefeiten Sinnes vorhalten, können wir die so schwer eingehende Tatsache ganz begreifen, daß beim Zeichnen die etwa auftauchenden Verkürzungseindrücke alsbald abgefangen werden. Die etwa Durchschlüpfenden bleiben, zumal sie ohne

[1]) S. 271 f.

geistigen Verband „schwimmen", so schwach, daß sie keine Macht werden könnten, die eine Umbildung der ganzen Naturwiedergabe erzwänge. Das ist auch bei den Griechen erst geschehen, als dort die geistige Lage reif wurde zu dem großen Umschwunge. Wir kommen darauf später noch zurück[1]). Bei aller Bedeutung des Tastsinnes aber muß man davon ausgehen, daß bei jedem mit sehenden Augen begabten Menschen die Wiedergabe auf Grundvorstellungen beruht, die ein Niederschlag aus Wahrnehmungen unseres nach Goethe „erd- und weltgemäßen" Sinnesorgans, eben des Auges, sind. Darum hat von diesem, nicht vom helfenden und nachprüfenden Tastgefühle, jede Deutung auch der vorgriechischen Naturwiedergabe auszugehen, selbst im Rundbilde.

Die berichtigende Erfahrung braucht übrigens nicht immer am unmittelbar vorliegenden Stücke selbst gemacht zu sein. Dann entscheidet ein Schluß aus wirklich oder vermeintlich Gleichartigem, und oft wird die Erfahrung erst durch eine Kette von richtigen oder falschen, unbewußten oder bewußten Schlüssen mit der letzten Verwertung verbunden sein. Am Ende kann ein vom Anfange recht verschiedener Gegenstand liegen.

Jetzt verstehen wir, worin für jemand, der auf das Zeichnen mit Verkürzungen gebracht wird, dessen „Schwierigkeit" liegt[130]: eben darin, daß sich eine andersgerichtete, in jedem Menschen steckende Anlage entgegenstemmt. Sie ist es, die bewirkt, daß im vorgriechischen Zeichner die Schrägsichten und Verkürzungen unkräftig bleiben und nur höchst selten ein zur Wiedergabe ausreichendes Erinnerungsbild zu hinterlassen vermögen. Das geht soweit, daß selbst beim Arbeiten angesichts und nach der Natur das Bildwerk eines Vorgriechen nicht dem jeweiligen Seheindrucke nach dem verkürzt erscheinenden Dinge, also nicht einer bestimmten Ansicht, entspricht, sondern einem für die Wiedergabe allein wirksamen, im Ganzen oder in seinen Teilen unverkürzten Vorstellungsbilde. Eine Verkörperung dieser Vorstellung wird das Werk. Es ist also nicht wahrnehmig sehbildgetreu, sondern, wie wir sagen wollen, *vorstellig*. Nun ist ja aber die Vorstellung gegenüber einer etwa erstrebten, in allen Beziehungen vollkommenen Wiedergabe des Sinneseindruckes in jedem Kunstschaffen bald mehr, bald weniger tätig. Daher dürfen wir das Vorgriechische nicht nur mit dem Gattungsbegriffe „vorstellig" bezeichnen, sondern müssen es durch einen Artbegriff genauer abgrenzen. Der neue Begriff muß uns aber zugleich von der verneinenden Aussage befreien. Denn, wenn man vom „Fehlen der Schrägsichten" spricht, erhebt man doch den Vorwurf eines Mangels und mißt an etwas Fremdem. Das stimmt schlecht zu unserem Streben, die „vorgriechische" Art aus sich selbst zu erfassen. So habe ich schon in der ersten Auflage das Verneinen ins Bejahen gewendet und gesagt: Die Körper werden immer so gezeichnet, als seien sie in gerader Richtung auf ihre Flächen angesehen[131]. Wir haben dann daraus das Wort geradaufsichtig gebildet, und schließlich, da wir nur zögernd von Ansichten sprechen, über das schleppende Doppelwort geradansichtig — vorstellig hinweg das zusammengesetzte „*geradvorstellig*" gewagt. Dabei rechnen wir, wie Lessing

[1]) S. 274.

in einem ähnlichen Falle, darauf, daß der Leser, was er fürs erste bei dem Worte noch nicht denkt, sich nach und nach dabei zu denken gewöhnen und so es schließlich selber gebrauchen möge.

Den Gegensatz, das grundsätzlich mit Verkürzungen und Schrägsichten arbeitende „griechische" Zeichnen, können wir nach Bedarf als schrägvorstellig, schrägsichtig, sehbildähnlich oder sehbildgetreu[132] und schließlich perspektivisch[1]) bezeichnen, Worte, deren Abstufung ohne weiteres verständlich ist. Man halte aber hier nur bei sehbildähnlich und sehbildgetreu den Gedanken an Naturalismus oder Realismus fern, denn die vorgeschlagenen Worte beziehen sich eben nur auf den Grad des Verhaltens zu perspektiveähnlichen Erscheinungen.

Ebensowenig wie der bloße Gattungsbegriff „vorstellig" genügte, würde der Artbegriff „geradsichtig" allein ausreichen. Denn es gibt eine Reihe später genauer zu besprechender Züge an einer vorgriechischen Kunst, die durch ihn nicht gedeckt würden, weil dabei andere Seiten des vorstelligen Schaffens als die Geradheit der Vorstellungen in den Vordergrund treten. Es sind das zum Beispiel: das Hervorheben von Figuren durch Übergröße[2]), das Fehlen von Teilen[3]), die Überfülle an Teilen[4]), unechte Durchsichten[5]), „Schnitte"[6]), ja auch das Fehlen der Verkleinerung entfernter Körper gegen gleichgroße nähere[7]). All das kommt ja noch lange neben der grundsätzlichen Aufnahme der Verkürzungen in der perspektivehaltigen Kunst vor[8]), bis sich zu Beginn der Neuzeit die sehbildgetreue perspektivische durchsetzt. Ich bitte also den Leser, wenn ich manchmal für das Ägyptische das Wort Vorstellung allein brauchen sollte, es bei sich doch immer zu „Geradvorstellung" zu ergänzen, denn auch die eben genannten Erscheinungen treten ja in einer vorgriechischen Kunst geradvorstellig auf. Diese Bezeichnung erfaßt alles Wesentliche an ihrer Naturwiedergabe, was dagegen nicht gilt von den nach der Schrägsicht gebildeten Benennungen. Die sollen nur die Werke durch ein wichtiges Merkmal knapp und deutlich vom geradvorstelligen Bilden abheben.

Das Erfassen der geraden Vorstellungsbildung hat Folgen, die uns über das Gebiet der Flachkunst hinaus[9]) auch das Verständnis der Naturwiedergabe im Rundbilde erschließen.

Wenn wir auch von der Regel der Geradvorstellung sprechen, bleiben wir doch nun davor bewahrt, zu glauben, jemals sei ein vorgriechischer Zeichner sich dieser Eigenschaft seines Schaffens und eines Gegensatzes zu den „Ausnahmen" wie einer Theorie bewußt gewesen. Man schafft triebhaft in dieser Richtung. Höchstens an Einzelheiten und, wenigstens in Ägypten, an der ästhetischen Ausprägung der Formen wird in gewisser Weise bewußt gearbeitet.

Eine Vorstellung ist ein eigentümliches geistiges Gebilde, über das die wenigsten recht nachzudenken pflegen. Meist läßt man sich durch allzuoft im Leben gebrauchte Worte wie „das steht mir lebhaft vor Augen" täuschen. In Wirklichkeit jedoch kann sich bei der gewöhnlichen Gesichtsvorstellung der

[1]) S. 276. [2]) S. 236. [3]) S. 126. [4]) Ebenda. [5]) S.128. [6]) S. 131.
[7]) S. 90; 204; 236. [8]) S. 279. [9]) Im siebten Hauptstück.

Mensch an Geschehenes zwar genau erinnern, vermag es bis in die Einzelheiten zu beschreiben, ja auch bildlich darzustellen, aber ohne es notwendig in seiner Anschauung zu haben, ohne es zu sehen. Das „lebhaft vor Augen stehen" ist selten als wirklich zu nehmen.

Was es bedeuten kann, mag an Leuten klar werden, die E. R. Jänsch, nach dem griechischen *eidos*, „Bild, Gestalt", *Eidetiker* genannt hat[133]. Diese haben Vorstellungsbilder, die ihnen bei offenen Augen auf einer Fläche oder im Raume, aber auch bei geschlossenen Augen, als von den gewöhnlichen optischen Nachbildern verschiedene leibhaftige Empfindungen deutlich sichtbar sind. Es handelt sich nicht allein darum, frühere Wahrnehmungen nach kurzer oder längerer Zeit in derselben Form wieder zu „sehen", sondern diese eidetischen Vorstellgebilde können auch neue Erzeugnisse schöpferischer Phantasie sein und sogar fortschreitende Handlungen zeigen. Das bekannteste Beispiel der Eidetik dürfte Goethes Sesenheimer Erlebnis sein.

Solche Anschauungsbilder weisen sämtliche Verkürzungen des unmittelbaren Sehbildes auf. Der Ägypter war nicht eidetisch, und ebensowenig darf man die Kunst der Kreter so bezeichnen, indem man sich durch einen gewissen Naturalismus ihrer Bilder gegen die Tatsache der Geradvorstellung blenden läßt.

Im Punkte der Verkürzungen unterscheiden sich eidetische Kinder nicht von anderen: In ihren Zeichnungen werden die perspektivischen Züge der eidetischen Anschauung anfangs ebensowenig wirksam wie bei gewöhnlichen Altersgenossen, denn sie werden auch zunächst fast immer ins Geradvorstellige umgestaltet. Und wenn sie dann wach werden, bleiben sie doch immer nur noch „perspektiveähnlich" in dem auf S. 272 dargelegten Sinne. Die echte Perspektive aber übernimmt der Eidetiker erst unter den gleichen Voraussetzungen wie andere Menschen.

Eidetische Zeichner nach Naturkörpern können niemals allein auf Grund dieser ihrer Eigenschaft sonstigen Künstlern überlegen sein. Bei einem etwaigen Wettstreite würde es sich ja nicht um die bloße Richtigkeit des Nachbildens handeln, sondern um die Stärke der Schöpferkraft.

EINZELKÖRPER

Bei unserer Untersuchung werden wir zuerst einfache, dann mehrgliedrige Einzelkörper, schließlich geschlossene oder offene Gruppen aus mehreren Einzel-

Abb. 33
Kind mit Löwe im Bett.
Kinderzeichnung.

körpern betrachten und dabei zusehen, wie weit etwa von Ansätzen zu Schrägsichten, aber noch nicht von Perspektive, die Rede sein kann. Die Grenzen

zwischen den einzelnen Abschnitten lassen sich nicht scharf ziehen: So rechne ich gelegentlich zwei oder mehr verbundene Einzelkörper schon zu den mehrgliedrigen Körpern, kann mich auch sonst nicht zu eng binden.

VORBILD MIT NUR ZWEI AUSDEHNUNGEN

Da wir vom Einfachsten ausgehen wollen, suchen wir als Vorbild für die Zeichnung zuerst nach einem Gebilde von nicht mehr als zwei Ausdehnungen. Ein solches können wir nur finden, wenn wir der Natur die abgezogene Oberfläche eines Körpers entnehmen, zum Beispiel eines Wasserbeckens (Abb. 262) oder Teiches (Abb. 34), etwa in Aufnahmen eines Landmessers.

Abb. 34
See in Aufsicht. NR.

Bietet die gewählte Fläche die Vollsicht, liegt also zu gerader Aufsicht vor Augen, so ist ohne weiteres klar, was geschieht: Die zeichnende Hand führt auf der Malfläche Bewegungen aus, die je nach dem gegebenen Maßstabe des Vorbildes und dem angenommenen des Werkes den Linien der Vorlage im mathematischen Sinne gleich oder ähnlich sind.

Wenn aber das Vorbild so steht oder liegt, daß es nur schräg, also verkürzt, zu sehen ist, muß man zwei Fälle scheiden:

Nehmen wir an, den Zeichnern sei es bis dahin völlig unbekannt gewesen oder niemals in anderer als dieser verkürzten Sicht vor Augen gekommen, sie vermöchten ferner weder sich zu ihm noch es zu sich anders zu stellen, und würden auch nicht durch Gebilde, die sie für ähnlich halten, dazu geführt die Täuschung zu erschließen, so könnten natürlich auch ihre Bilder nicht anders als perspektivähnlich aussehen.

Wenn jedoch die Zeichner den vorliegenden Gegenstand der Art nach kennen, dann versuchen sie vielleicht, was man bei Kindern öfters beobachtet, sich körperlich in eine der unverkürzten Vorstellung entsprechender Sicht zum Vorbild zu bringen[134]. Aber auch wenn das nicht geschieht, kommt ein Bild zustande, das genau dem nach der Vollansicht gleicht: Es fehlt ihm jede Spur einer Perspektive[1]). Dabei ist es natürlich gleichgültig, ob der Zeichner den Vorbildkörper wirklich kennt oder nur zu kennen glaubt. Eben das macht es übrigens schwierig, ja beinahe unmöglich, in fehlerfreiem Versuch das Verhalten vor unbekannten Körpern nachzuprüfen. Denn es wird sich im Zeichner doch fast immer ein Schluß aus wirklich oder vermeintlich Gleichartigem einstellen.

Das entgegengesetzte Verhalten zum Vorbilde hat uns, von R. Schöne aufmerksam gemacht, A. Conze kennen gelehrt: Man habe manchmal bei Angehörigen von Naturvölkern beobachtet, daß sie dem Vorbilde während des Zeichnens geradezu den Rücken kehrten. Das erklärt sich doch wohl nur so, daß sie wirklich[2]) bei der Arbeit ihre Vorstellung nicht durch die unendlich mannigfaltigen und verworrenen Erscheinungen stören lassen wollten.

[1]) Vgl. S. 115. [2]) Vgl. S. 90; 97.

Wir werden das Verfahren des vorgriechischen Malers beim Zeichnen eines einflächigen Vorbildes jetzt so fassen: Die nachzeichnende Hand tastet an einem Werkstoffe der geradansichtigen Vorstellung vom Gegenstande nach. Liegt die Malebene gleichläufig mit der Vorlagefläche, so folgt der Zeichenstift auch in der Richtung allen Linien des Vorbildes. Wenn aber die Malebene im Winkel zur Fläche des Urbildes steht, dann läßt sich bei den in die Tiefe laufenden Linien die nachtastende Hand ablenken, und zwar je nachdem durch den Widerstand der Malebene oder die notwendige Bindung an sie, und führt nun statt in der Richtung der Vorbildlinien auf der Ebene entsprechende unverkürzte Bewegungen aus.

Dem Zeichner eines rein perspektivischen Werkes wird die Auseinandersetzung mit der Malfläche nicht zu solchem körperlichen Widerstreite, da er ja die Umwelt ebenso darstellt wie ihre perspektivische Widerspiegelung auf der Fläche der Netzhaut, wobei wir von deren Hohlwölbung absehen können.

EINHEITLICHE KÖRPER MIT DREI KLAREN AUSDEHNUNGEN

Vor einem echten Körper, das heißt einem mit unverkennbar drei Ausdehnungen, habe ich Eigentümliches erfahren. Ich hatte einem meiner Kinder, einem sechsjährigen Knaben, eins der gewöhnlichen steil kegligen Bechergläser so hinge-

Abb. 35
Kinderzeichnung (a)
nach einem Becherglase (b).

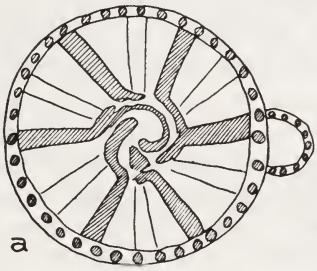


Abb. 36
Kinderzeichnung (a)
nach einer bemalten Schale (b).

stellt, daß der Einblick in die obere Öffnung kaum möglich war, jedenfalls aber sich diese höchstens als ganz schmales Langrund darbot; das Glas also fast nur in der Seitenansicht erschien (Abb. 35 b). Zu meiner Überraschung bestand das Bild einfach aus einem Kreise (Abb. 35 a). Der kleine Zeichner sah auf sein Vorbild und war ernstlich bemüht, es getreu darzustellen, war aber in dem Augenblicke so vollständig beherrscht von der Vorstellung „Das Glas ist rund", daß dahinter alles übrige völlig verschwand und die Zeichnung aussieht, als habe er senkrecht auf das Glas hinabgeblickt. Das verblüffende Bild steht durchaus nicht allein. Ich gebe noch (Abb. 36) die Zeichnung einer Schale von der Hand eines dreizehnjährigen Mädchens und daneben wieder die schräge Ansicht, die sein leibliches Auge empfing. Wir sehen also von neuem das gezeichnete Bild nicht aus dem reinen Seheindruck, sondern aus einer geraden Vorstellung entstehen[135].

Ein Bild wie Abb. 35 a nach einem hohen Gefäße wird wohl nur in Zeichnungen von Kindern, kaum in denen ungebildeter Erwachsener, vorkommen.

Die Ägypter haben, wo wir sie kennenlernen, schon längst gefühlt, daß mit dem Kreise ○ zwar eine Eigenschaft aller weitmündigen Gefäße getroffen würde, aber nicht die der einzelnen Art eigentümliche, die bei überwiegender Höhe sich meist in der Seitensicht zeigt. Daher wird der Zeichner — was auch der des Bechers von Abb. 35 a hätte tun können — fast immer wie in Abb. 43 d die reine Seitensicht darstellen, die wenig eigenartige Obersicht nicht brauchen. Die kommt nur vor, wenn bei einer flachen Schale das Innenmuster oder der Inhalt gezeigt werden soll, und es nicht gerade darauf ankommt, daß dieser gehäuft ist. Das Bild (Abb. 37)[136] sieht ganz wie die Kinderzeichnung von Abb. 36 aus. Eine Verbindung von Abb. 43 d und 36, die etwa Abb. 49 ähnelte, haben Frau E. Brunner-Traut noch sechzehnjährige Schüler geliefert[1]).

Abb. 37
Korbteller mit Früchten und daraufliegenden Lotosblumen. NR.

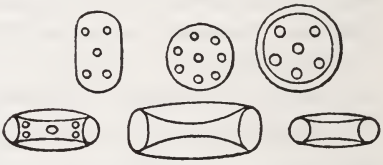


Abb. 38. Flache Brote. MR.

Auf diese oder ähnliche Weise geschieht es, daß in der Regel auch bei Körpern mit drei Ausdehnungen nur eine einzige der möglichen Sichtflächen im Bilde erscheint. Und diese Fläche darf sogar gewellt (Abb. 38), gebrochen oder hochgetrieben (Abb. 39) sein, wenn nur im Augenblicke der Arbeit die Hebungen und Senkungen für die Vorstellung so zurücktreten, daß ebensogut alles völlig in einer Ebene liegen könnte. So wird selbst eine Kugel einfach durch einen Kreis, der als Ausdruck für „rund" dem Zeichner genügt, gegeben werden; und Kugel, Scheibe und Trommel werden sich im Bilde ○ ebensowenig unterscheiden wie etwa Walze und rechteckiges Brett ▭. Was gemeint ist, kann sich nur nach dem Zusammenhang ergeben, aus dem Wissen, nicht schon aus dem Bilde. Wenn zum Beispiel ein Kreis nach seiner Umgebung offenbar die Sonne darstellt, war für den Ägypter die gemeinte Naturform als Scheibe klar; für uns Heutige jedoch nicht ohne weiteres. So war ein Fachgenosse durch die starke Wölbung des Sonnenbildes in einem Grubenrelief[2]) darauf verfallen, man habe sich aber, vielleicht, wie er meinte, nur unter Amenophis dem Vierten, die Sonne als Kugel gedacht. Von vornherein wäre das nicht abzulehnen gewesen, da selbst manche Naturvölker sich Sonne und Mond als Bälle denken. Diesem Einfalle könnten aber sofort Rundbilder entgegengehalten werden, wie auf den Köpfen der Götterstatuen[3]), in selbständigen Amuletten und anderen Verwendungen, wo beide als ebene, öfter aber linsenähnliche Scheiben auftreten.

Bei Körpern, von deren Flächen die eine beträchtlich überwiegt, wird sich in der Vorstellung des Zeichners am häufigsten diese durchsetzen, da sie fast immer

[1]) S. 95. [2]) Propyl. 2[3], 375. [3]) Propyl. 2[3], 340.

die bezeichnendste ist. Ein Ei also erscheint immer mit seiner längsten Seite ⬭, nie etwa als Kreis. Doch ist es keine unabänderliche Regel, die größere Fläche wiederzugeben, sondern es läßt sich auch denken, daß eine kleinere gewählt wird. Eine Sandale wird meistens mit der breiten Sohle wie Abb. 39 dargestellt werden, doch findet sich auch nicht selten, selbst nicht unter dem Fuße, eine Zeichnung wie Abb. 40, worin die dünne Sohle von der Seite gesehen ist, weil der Aufstieg

Abb. 39
Sandale in Aufsicht. MR.

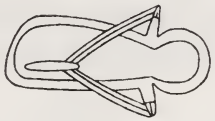


Abb. 40
Sandale von der Seite. MR.

des Riemenwerkes gezeigt werden soll. Man vergleiche ebenso die Truhe von Abb. 41 mit denen von Abb. 42 und wird auch dort merken, warum jede der beiden „Ansichten" gewählt ist. Denn es sind zwei verschiedene Truhenarten gemeint: die eine, Abb. 41, hat einen Deckel, der von hinten in einer Ebene ansteigt und nach vorn in kurzem Bogen abfällt, eine schöne Form des Daches, die ihre Eigenart von der Langseite her darbietet. Die andere, Abb. 42, hat einen gewölbten Deckel, dessen Halbtonnenform sich auf der Schmalseite zeigt. Wollen wir genauer bestimmen, welche Sichtfläche der Flachbildner wählt, so muß man sich damit begnügen zu sagen: Es ist fast immer eine solche, bei der sich der Körper in seiner bezeichnendsten Form darbietet. Diese Hauptansicht wird wie bei den ganz einansichtigen Vorbildern nach gerader Vorstellung gezeichnet.

Truhen.
Abb. 41
Eine einzelne von der Langseite her gesehen. NR.
Abb. 42
Ein Paar von der Schmalseite gesehen. NR.

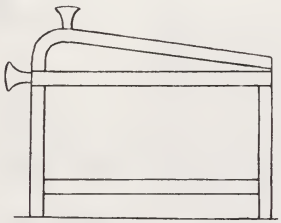


Abb. 41

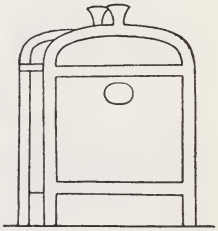


Abb. 42

Soll der Flächenumriß mit den nötig scheinenden Einzelheiten belebt werden, so entsteht in manchen Fällen ein unseren Augen auffälliger Zwiespalt. So wird (Abb. 43 d) bei Bildern von Schaubecken des Neuen Reiches das in sich gefestigte Stengelmuster des Bauches nicht gekrümmt nach den Seiten zusammengeschoben, wie es ein perspektivisches Bild erfordern würde, ja seine Linien passen sich sogar öfters nicht einmal dem Gefäßumrisse an, sondern stehen gleichläufig senkrecht in der Fläche, als seien sie ein selbständiges Gitter[137]. — In etwas anderer Form denselben Vorgang sehen wir im Becken der Abb. 43 e. Das Gefäß selbst ist, wie meist, in reiner Seitensicht gezeichnet, und so hätte der ägyptische Künstler das den Fuß strahlig umrahmende Muster oben durch eine Gerade be-

grenzen können, ähnlich wie in Abb. 43 d den Blätterkranz. Der Zeichner von Abb. 43 e weiß aber, daß das Muster im Kreise um den Fuß liegt, und so gibt er wenigstens so viel von dem Kreise, wie im Gefäßumrisse Plaz findet.

Während der ganzen Dauer des Zeichnens mögen zahlreiche Blicke zwischen Werk und Vorbild hin und her wandern, die nunmehr als wirkliche Ansichten

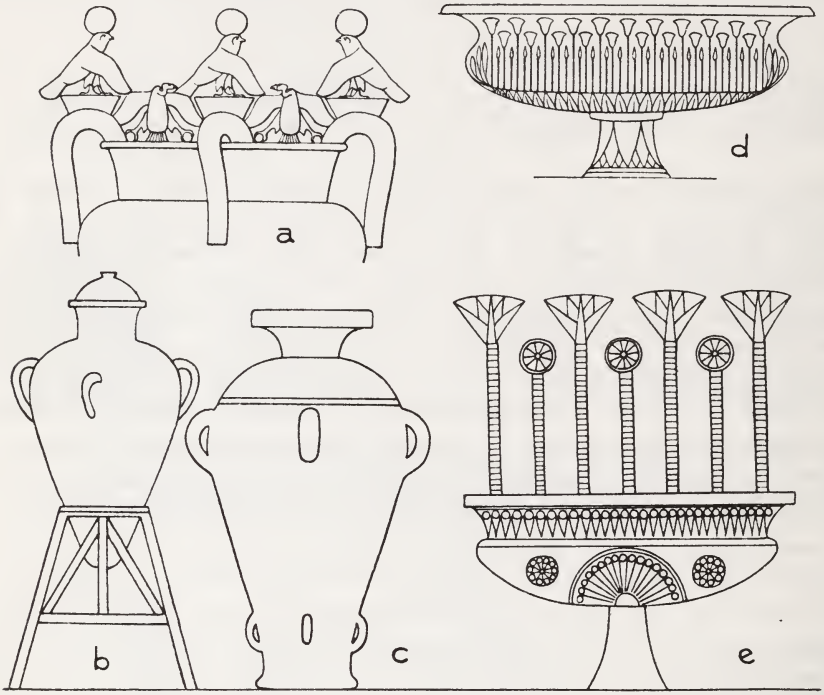


Abb. 43. Ägyptische Zeichnungen von Gefäßen.
a Hals und Schulter eines drei- oder vierhenkligen Kruges mit figürlichen Aufsätzen.
b, c Krüge mit drei oder vier Henkeln.
d Becken mit strahligem, getriebenem und gestochenem Außenschmuck.
e Schaubecken mit figürlich aufgesetzten Blumen und getriebenem und gestochenem Außenschmuck (strahliges Muster um den Fußansatz). Sämtlich NR.

die Richtigkeit mit Augen und Verstand prüfen und die Ergebnisse in sie einfließen lassen, ohne die festliegende Geradvorstellung der Zeichnung zu mindern.

Wenn aus irgendwelchem Grunde mehr als Eine Fläche des Vorbildkörpers wichtig erscheint, so kann der Zeichner sich damit zwiefach abfinden. Er kann die beiden durch Linien trennen oder aber sie ohne Scheidung ineinander überleiten. Beides liegt in den Zeichnungen Abb. 44 vor, mit denen Kinder sich aus der vorhin angedeuteten Verlegenheit geholfen haben, eine rechtwinklig zur Achse abgeschnittene Walze (Abb. 44 a) von einem Brette zu unterscheiden. Sie haben bei der Walze die Enden der beiden Mantellinien durch Voll- (b) oder Halbkreise (c)

verbunden und zeigen dadurch, daß das Klötzchen lang und breit ist, mit gleichläufiger Längswand und runden Entscheiben. Der lange Umriß kann sogar auch gewölbt sein, nach der Aussage des Kindes im Gedanken an die Rundung (d).

Das sehr häufige Übergleiten der Vorstellung aus der einen Fläche in die andere, so daß auch im Bilde beide ineinanderfließen, findet sich natürlich am häufigsten da, wo die Flächen im Vorbilde zwar im Winkel zueinander liegen, aber nicht durch scharfe Kanten geschieden sind. Beim Bilde der Königsschlange, der ägyptischen Schildviper , geht die Seitensicht des Kopfes in die Vordersicht der Brust über, also wie der Kopf des Menschen (Taf. 9,1) in die Vordersicht der Schultern, unter denen dann die Brust wieder in die Seitensicht zurückgleitet[138]. Dem entspricht es, wenn bei Vögeln (Taf. 7) die Seite des Leibes in die breite Vollsicht des Schwanzes hinüberwechselt, oder bei den auf S. 127 beschriebenen Bildern von Tierköpfen die Vordersicht der Augengegend in die Seitensicht des Maules. Das Letzte kommt in Ägypten nur in Arbeiten geringen Wertes vor, dagegen in China bis gegen Christi Geburt sogar in Werken hohen Ranges (Abb. 45). Wie Vorstellungen ineinanderlaufen, zeigt beispielhaft die Abb. 46. Sie ist einem Relief mit Weihgeschenken Thutmosis des Dritten an Amon, also einem mindestens tüchtigen

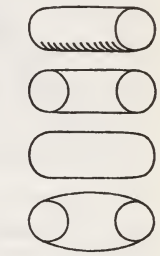


Abb. 44. Walze (a) in Kinderzeichnung (b–d).

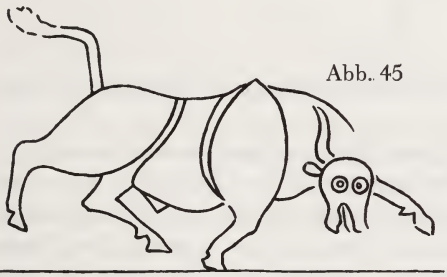


Abb. 45 Vordersicht der Augen neben Seitensicht des Maules bei einem Löwen [richtig: Stier]. Relief eines Tonziegels der Han-Zeit (China) im Louvre.

Abb. 46 Armringe aus einem Relief des NR. und moderne Umzeichnung.

Kunstwerke, entnommen, und enthält scheinbar etwas wie flache, ineinandergelegte Herdringe. In Wirklichkeit sind breite, hochkant übereinanderliegende Oberarmringe gemeint, wie sie im Neuen Reiche als Ehrengold für hohe Verdienste verliehen wurden. Hier sind die Vorstellungen zusammengeflossen „Ich habe zwei Armringe, jeden von einer gewissen Breite, die einander im ganzen Umfange berühren". — Manchmal trifft man das Übergleiten sogar da, wo die Flächen am Vorbilde durch scharfe Kanten getrennt sind, was die folgenden Beispiele erläutern mögen. Nach dem Alten Reiche ist im Schiffbau eine Art Steuer aufgekommen, das als gewaltiges Ruder in einem Schlitze des Hecks ruht. Der Zeichner leitet, um das zeigen zu können, die Seite des Rumpfes und die geschlitzte Obersicht, ohne die trennende scharfe Kante zu berücksichtigen, ineinander

(Abb. 47). Das gleiche ist in Abb. 48 geschehen, wo die flache Standgabel, durch deren Schlitz der Schakalschwanz hängt[139], aus der Seite (rechts und Mitte) in die Oberfläche (links) übergeht.

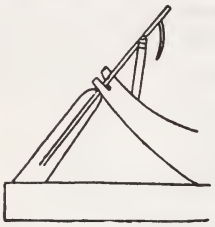


Abb. 47. Geschlitztes Schiffsheck mit eingelegtem Ruder. NR.

Abb. 48. Stange mit dem Bilde eines Schakalgottes. AR.

Abb. 49. Kinderzeichnung: Umgestülpter Blumentopf.

Meist aber werden bei der Wiedergabe kantiger Umbrüche die Flächen auch in der Zeichnung durch Linien getrennt, sogar wenn die Nebenfläche ein Kreis ist (Abb. 49). So entstehen Bilder von Betten (Abb. 66) oder Stühlen (Abb. 122), wo die Sitz- oder Liegefläche unverkürzt oben auf der Seitenfläche ruht. Man findet aber auch Markttaschen (Abb. 50), die rechts und links neben der breiten

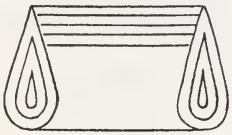


Abb. 50. Markttasche. AR.

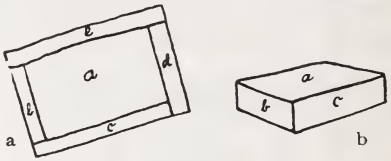


Abb. 51. Kinderzeichnung (a) nach einer Kiste (b).

Hauptfläche zugleich auch die beiden Nebenflächen zeigen, ebenso wie sogar in der reifen griechischen Kunst an Giebelhäusern mit Satteldach drei Seiten zugleich sichtbar sind[140]. Schon Abb. 44 b hat Entsprechendes in der Kinderzeichnung einer Walze gezeigt. Bei rechteckigen Körpern kann man die Hauptfläche auf allen vier Seiten von den Nebenflächen umrahmt sehen: in Abb. 32 einen Tisch von den Überhängen des Tuches, und in Abb. 51 eine Kiste mit allen vier Zargen, so daß das Ganze eher einen flachen Rahmen vermuten ließe als die Kiste, die wie in b dem zeichnenden Kinde vor Augen stand; man denkt an die scheinbaren Herdringe von Abb. 46. Bei den genannten Beispielen und ihren Verwandten sagt man gewöhnlich[1]), der Zeichner habe sich die Flächen „umgeklappt" gedacht. Die Fälle trennungslosen Übergleitens von einer Ansicht zur andern lassen sehen, daß solcher Ausdruck ganz schief bezeichnet, was im Menschen vorgegangen ist.

Wer die ägyptische Flachkunst auf das scharfe Aneinandersetzen mehrerer Flächen eines einheitlichen Körpers durchmustert, wird es in ihr nicht so häufig

[1]) Vgl. S. 92.

treffen wie in Kinderzeichnungen. Die reife Kunst sucht und findet meist eine einzige Ansicht, die dem Sachinhalte des Vorbildes ebenso wie dem Formgefühl des Bildners gerecht wird.

Auch beim Erfassen mehrerer Flächen gilt die bei einflächigem Vorbilde gegebene Auslegung, wonach die zeichnende Hand den Vorstellungen von den unverkürzten Linien des Vorbildes nachtastet. Wie großer Wert auf die auch dem Tastsinne standhaltende Übereinstimmung mit der Wirklichkeit gelegt wird, dafür zeugt folgendes: Öfters greifen Kinder, die einen Becher wie Abb. 35 b abzeichnen wollen, nach dem Vorbilde, stülpen es mit der Öffnung aufs Papier und

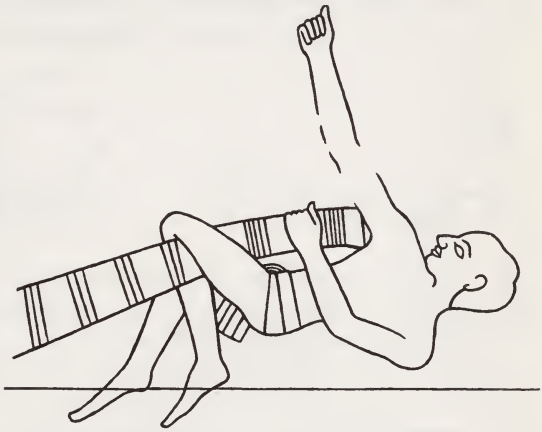


Abb. 52
Mann klammert sich mit den Beinen an Schiffsbug. Ti. AR.

umfahren den Rand mit dem Stifte. Ein zwölfjähriger Knabe zeichnete ferner, da er im Unterrichte schon auf die Perspektive hingewiesen war, zwar die Öffnung richtig als Langrunde, den Boden aber trotzdem nicht wie in Abb. 35 b gerundet, sondern entsprechend Abb. 49 als gerade Linie. Als er gefragt wurde, warum er nicht auch ihn gerundet habe, hob er den Becher auf, strich mit der Hand unter dem Boden weg und sagte: „Aber er Ist doch gerade; wenn er rund wäre, könnte er nicht stehen." Mir gestand ein im Zeichnen ungeübter Fachgenosse, er wisse nichts an dem Bilde auszusetzen und würde trotz seiner vierzig Jahre den Becher genau ebenso zeichnen. Er braucht sich nicht zu schämen, denn es würde hunderttausenden von Gebildeten ebenso gehen. Das zeigt, wie festgewurzelt und nur durch Erziehung übertäubt, die Neigung zur Geradvorstellung in uns allen sitzt[141].

Eindrücke von der Tiefe der einzelnen Körper werden uns durch ägyptische Zeichnungen nicht vermittelt, weil keine Linie oder Fläche unseren Blick in die Tiefe leitet. Denn alle liegen ja ausgebreitet in der Bildfläche. Sie könnten also an sich ebenso gut Wirklichkeitsrichtungen wiedergeben, die dem Verlaufe dieser Fläche entsprächen, wie unsere Blickrichtung. Die Linien und Flächen des ägyptischen Bildes sind, wenn wir nichts von der körperlichen Gestalt des Dargestellten wissen, für uns „richtungsstumm".

Wie gleichgültig der Ägypter gegen die Wiedergabe der Körpertiefe für das Auge ist, zeigt sich auf Schritt und Tritt. Zwei Beispiele seien herausgegriffen: Bei dem beliebten „Schifferstechen“ [1]) (Abb. 52) ist ein Mann über Bord gestürzt, hält sich aber mit der Kniekehle noch am Papyrosboote. Dabei umklammern die Beine den Bug von Bord zu Bord, als habe er gar keine Breite. Noch deutlicher sind Fälle, wo etwa ein Kasten oder Stuhl so getragen wird, daß die eine Hand des Trägers auf der uns zugewendeten, die andere auf der unsichtbaren Seite liegt (Abb. 126). Im Bilde erscheint auch die eigentlich verdeckte Hand auf unserer Seite, als fasse sie nicht einen in der Blickrichtung tiefen Körper, sondern ein Brett; man vergleiche auch die Art, wie die Hand in Taf. 30, 2 sich um den Kopf legt. Um die Vorstellung des Tragens und Umfassens zu erregen, brauchten

Abb. 53 a
Reiter einer deutschen Handschrift des 13. Jahrhunderts.

Abb. 53 b
Reiter einer griechischen Vase des 6. Jahrhunderts.

die Künstler die Finger an diesen Stellen. Sie helfen auch uns zum Verständnis und stören nur, wenn wir besonders auf den sinnlichen Eindruck der Handlung eingestellt sind. So etwas gehört zu den Dingen, die Goethe [2]) und Lessing [3]), offenbar nach Diderots Briefen über die Taubstummen aus der damaligen Kenntnis von Ägypten „Hieroglyphen“ nennen — wir würden eher von „Zeichen“ sprechen —, „deren jede Kunst bedarf“.

Wenn in Uns eine Zeichnung nicht das Gefühl des Körperhaften erregt, so ist daraus natürlich nicht zu schließen, daß dem alten Zeichner das Wissen um die räumliche Ordnung der Bildteile gefehlt habe. Während er seinen Vorstellungen von den Flächen und Linien des Vorbildes nachtastet, braucht ihm zwar nicht immer bewußt zu werden, daß er sich dabei eigentlich auch diesseits oder jenseits der Malfläche bewegen müßte. Aber selbst wenn er daran denkt, ändert auch das nichts am Aussehen seiner Zeichnung. Denn dann tritt in Kraft, daß seine Hand, wenn sie der geraden Vorstellung von einer Tiefenausdehnung nachtastet, sich durch den Widerstand der Malfläche auf diese ablenken läßt. So werden die Tiefenlinien zwar gegeben, jedoch wie die Breitenlinien in der Malfläche ausgebreitet. Zu den schlagendsten Beweisen gehören zwei gemalte Reiter: ein von hinten gesehener, aus einer deutschen Handschrift des dreizehnten Jahrhunderts (Abb. 53 a), wo das in die Tiefe vorgehobene Hinterbein des Tieres unverkürzt

[1]) Atlas III, 39 rechts. [2]) Platon als Mitgenosse. [3]) Laokoon.

auswärts auf die Fläche abgelenkt ist; daneben ein von vorn vorgestellter Reiter von einer schwarzfigurigen griechischen Vase des sechsten Jahrhunderts (Abb. 53 b), wo die aus der Tiefe vorwärts gehobenen Beine des Mannes unverkürzt und unbekümmert um den Schenkelschluß auswärts in die Malfläche gelegt sind. Wir erkennen in solchen Ablenkungen, wie der Werkstoff auf die Kunstform wirkt, ohne den Vorwurf dulden zu brauchen, daß wir materialistisch dächten[1]). Ist nicht die Geradvorstellung, also das Geistige, notwendig vorhanden, ehe die Hand das Werk angreift? Andere Wirkungen des Stoffes auf das Werk haben wir auf S. 54 erkannt. — Kein Ägypter wird, wenn nicht im einzelnen Falle ein Irrtum vorlag, Zweifel daran geduldet haben, daß in Abb. 122 die Oberfläche waagerecht liegen, nicht etwa aufrecht stehen soll.

Abb. 54
Kinderzeichnung:
Haus mit Krüppelwalm.

In die Vorstellung der Zeichner läßt ein Erlebnis blicken, das ich mit meinem fünfjährigen Sohne, einem anderen als den von Abb. 35, gehabt habe und das wieder Kraft der Malfläche, wenn auch diesmal sozusagen ansaugend, zeigt. Der Knabe stellte sich zum Abzeichnen vor die Mitte der Langseite eines Hauses mit etwas gewalmten Seitengiebeln. In der Zeichnung (Abb. 54) steigen die Seiten der großen Dachfläche (b) senkrecht in die Verlängerung der Hausseiten (c) auf. Sie, wie es dem Seheindruck entsprechen würde, gegeneinander zu neigen, fiel dem Knaben natürlich nicht ein. Wohl aber quälte ihn, daß er an seine Malfläche gebunden war. Freiwillig, nicht herausgefordert, erklärte er: „Die Seitenränder des Daches kann ich nicht anders zeichnen, denn ich müßte sie ja so (vom Papier weg — er machte das vor) zu mir her in die Luft ziehen." Ähnliches wird mir auch sonst berichtet. Andere Kinder dachten denn auch daran, durch das Papier hindurch Linien in die Tiefe zu stoßen, also den Widerstand der Malfläche zu brechen, um Körper wiederzugeben. Man sieht, wie sehr der Tatsinn mitwirken und die Gestalt der Körper wahrgenommen sein kann, obgleich die Linien der Zeichnung uns völlig richtungstumm bleiben. Man muß als sicher annehmen, daß für Ägypter ihre tiefenlosen Bilder genügen, um bei gewissen Linien ihren Geist in die vom Zeichner gewünschten Richtungen zu lenken, vorausgesetzt, daß sie die Natur der Gegenstände kannten oder erschließen konnten.

Man darf nicht vergessen, daß es sich in diesen unseren Überlegungen nur um Tasten als Mittel zur Erkenntnis eines Linienverlaufes handelt, nicht um die Betätigung eines besonderen Körpergefühls, das dem auf S. 81 besprochenen Gefühl für das Plastische verwandt ist und, wie dieses, dem Ägypter anscheinend nur in geringem Grade gegeben war.

[1]) [Vgl. auch H Schäfer, Hilfen, S. 170 f. mit Abb. 6].

MEHRTEILIGE EINZELKÖRPER

Wenn einfache Körper sich als Teil oder Teil eines Teiles dem Bilde eines Gesamtkörpers einfügen müssen, bleibt ihre Behandlung dieselbe.

Am einfachsten ist es auch hier, wenn vom Gesamtkörper sich eine beherrschende Ansicht in der Vorstellung festsetzen kann, die alle wesentlichen Merkmale umfaßt. Natürlich gilt auch für diese Sicht nur die Forderung, daß der Blick des Beschauers senkrecht auf die Hauptfläche des Körpers zu fallen scheine. In vielen Fällen wird das nicht die Vorder-, sondern eine Seitensicht sein. Dahin gehören vor allem die meisten vierbeinigen Tiere (Taf. 17), die jedem heutigen Betrachter deshalb so schnell eingehen, weil ihre Seitensicht eben meist alles Wesentliche eines Tieres enthält. Ebenso sind aber auch Stühle und Bänke aus den auf S. 144 besprochenen Zusammenhängen heraus am häufigsten von der Seite dargestellt.

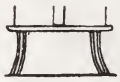


Abb. 55
Vierbeinige Fleischbank. NR.

Es ist eigentümlich, daß selbst der an sehbildgetreues Zeichnen Gewöhnte sich mit der in Abb. 41 gegebenen, auch in Kinderzeichnungen vorkommenden Art der Möbeldarstellung so leicht abfindet, die ich „reine Seitenvorstellung" nennen will. Das Auge des Menschen nimmt niemals einen Stuhl so auf. Vielmehr kommen in diesem Falle die ägyptische Kunst und die ausgebildete Werkzeichnung von verschiedenem Ansatze zum selben Ende. Der heutige Werkzeichner hilft sich, wenn er seine Weise wissenschaftlich begründen will, dadurch, daß er eine Sicht aus unendlicher Ferne erfindet. Ließe man sich aber verleiten, in die ägyptische Zeichenkunst den Ausdruck „Fernbild" hineinzutragen, so müßte man dieselben Vorbehalte machen wie für andere Fachausdrücke. Denn dem ägyptischen Künstler ist der Begriff des Fernbildes durchaus fremd. Sein Bild ist einfach dadurch entstanden, daß alles, was im Sehbilde verkürzt neben der in gerader Sicht vorgestellten Hauptfläche stand, für den inneren Blick des Zeichners unsichtbar blieb. Beim Nachdenken wird der Wegfall zweier Beine wohl damit begründet worden sein, daß die beiden anderen, in diesem Bilde nicht sichtbaren, hinter den gezeichneten, gedeckt von ihnen, ständen. Wenigstens hat mir der sechsjährige Knabe von Abb. 54 auf meine Frage, wo denn bei einem wie in Abb. 32 gezeichneten Tische die anderen Beine geblieben seien, geantwortet: „Dahinter".

Dementsprechend drehen wohl Kinder, die einen von der Seite gesehenen Menschenkopf richtig nur mit Einem Auge gezeichnet haben, das Blatt um, zeichnen das andere auf die gemäße Stelle der Rückseite und wenden zum Weiterzeichnen wieder zurück[142]. Also auch hier weiß der vorstellige Zeichner recht wohl, wie das körperliche Vorbild beschaffen ist. Nur darauf kommt es natürlich hier an, nicht etwa auf die Handlung des Umdrehens. Diese Erklärung durch ein

„Dahinter" gilt unter anderem auch für die hohen Säulen in Abb. 108, von denen jede eine ganze Tiefenreihe vertritt. Nur äußerst selten kommen im Ägyptischen, häufiger bei Kindern in einem gewissen Alter, Bilder von Sitz- und Liegemöbeln vor, bei denen alle vier Beine sichtbar sind, und zwar in einem Nieder-

Abb. 56. Der König auf dem Hochsitze. Daneben Fächerträger. Oben schwebt schützend eine Geiergöttin. Fz.

schlage der Vorstellung „Das Gerät hat an jedem Ende zwei Beine nebeneinander" (Abb. 55). Genauso sind bei einem Thronhimmel König Narmers (Abb. 56) vorn zwei Stützen nahe beieinander gezeichnet, nicht weil dem Maler eine solche Naturansicht mit den zusammengeschobenen Stangen vorgeschwebt hätte, sondern aus der Vorstellung heraus „Dieses Dach hat vorn zwei Stüt-

Abb. 57
Hauptformen ägyptischer Dreibeinzeichnungen. NR.

zen" [143]. Bei dreibeinigen Hockern gleicht dem die Vorstellung, daß eins der Beine den beiden andern gegenüberstehe (Abb. 57 c), wenn nicht etwa der gleiche Abstand der drei betont werden soll (Abb. 57 a, b).

Die Ähnlichkeit in der Stellung der Glieder hat, wie schon früher[1]) erwähnt, die Ägypter dazu angeregt, vierbeinige Sitz- und Liegemöbel der Gestalt von Tieren anzunähern.

Man könnte also erwarten, die „reine Seitenvorstellung" auch in Flachbildern vierfüßiger Tiere zu finden. Daß so etwas an sich auch von einer hochwertigen Kunst in weitem Umfange gewagt werden kann, beweist China, wo kurz vor der

[1]) S. 61.

um 200 v. Chr. beginnenden Han-Zeit Bronzegefäße mit Stierjagden bedeckt wurden, in denen die erstaunlich kraftvoll bewegten Tiere sämtlich nur zwei Beine haben (Abb. 58). In Ägypten kommt so etwas nur selten vor: bei kurzbeinigen Vierfüßlern wie etwa Krokodilen und mit vorgestreckten Vorderbeinen liegenden (Abb. 59) oder bei aufrecht sitzenden Tieren ( ). Bei stehenden hochbeinigen wird immer eine Form gewählt, die alle Beine in Schrittstellung erkennen läßt.

Abb. 58. Chinesisches Bronzegefäß der Han-Zeit, Brüssel.

Es empfiehlt sich, einen Blick auch auf die zweibeinigen Wesen zu werfen. Da sehen wir die reine Seitenvorstellung etwa bei knienden (Abb. 97 a) oder hockenden (Abb. 136) Menschen, sitzenden Vögeln (Abb. 253), Kaulquappen usw. Im allgemeinen jedoch lassen auch die Zweifüßler ihre beiden Beine erkennen.

Nun stößt man aber gelegentlich auf stehende hochbeinige Vierfüßler mit nur zwei Beinen (Abb. 48)[144] und auf Menschen, die nur ein Bein sehen lassen (wie Taf. 37,2). Doch das sind dann nicht lebende Wesen, sondern Kultbilder, welche uralte, noch freie, aber von ihren ersten Schöpfern durchaus als natürlich gemeinte Rundbildformen auch die geschichtliche Zeit hindurch bewahrt haben. Die Zeichnungen nach ihnen gehören also in eine Klasse mit den noch seltsameren Formen von gewissen heiligen Tieren, wie sitzenden Falken (Abb. 60), Krokodilen (Taf. 21 Mitte) und auch von liegenden Schakalen[145], bei denen allen die Vorderbeine zu einem ungegliederten Blocke zusammengefaßt sind.

Die junge ägyptische Kunst hat solche Gebilde zum Teil umgedeutet, als seien die Wesen wie Mumien in Binden gewickelt (Abb. 60), hat sie also offenbar nicht mehr als natürlich empfinden können. Jedenfalls hat man für die Zeichnung lebendiger Menschen und stehender hochbeiniger Tiere immer Formen gewählt, die alle Beine erkennen lassen[146]. Das erinnert daran, daß auch bei Flachbildern sitzender Menschen fast immer der eine Fuß belebend ein wenig vorgeschoben wird (Abb. 168 und oft). Wenn sich das in Rundbildern von Sitzenden nicht findet, so darf man aus dem Unterschiede nicht eine verschiedene seelische Haltung des Dargestellten erschließen wollen, da ja die innere Beziehung zwischen dem Sitzenden und den mit Gaben und Wünschen sich Nahenden die gleiche

ist, ob wir uns lebende Besucher vor das Rundbild oder nur dargestellte vor das Flachbild tretend vorstellen. Daß in der Zeichnung der beiden Unterschenkel nicht etwa eine Schrägsicht steckt, versteht sich von selbst.

Ich habe bisher angenommen, die Teile des mehrteiligen Gesamtkörpers lägen alle in Einer Ebene oder wenigstens in gleichläufigen, etwa so wie die Augen in einem von vorn gesehenen Gesichte zur Ebene seines größten Umrisses (Abb. 61). Ist das nicht der Fall, liegen bei zusammengesetzten Körpern die

Abb. 59. Löwe. Schriftzeichen. AR.

Abb. 60 Heiliges Falkenbild. MR.

Abb. 61 Gesicht mit Kinnbart. Schriftzeichen. Pyr.

Hauptrichtungen der Teile in verschiedenen, sich schneidenden Ebenen, etwa wie bei Rindern (Taf. 16, 2) die Hörner zum Schädel, dann wird auch hier wieder jeder der Teile in die Vorstellung gerufen und, meist unter Übergleiten aus einer Ansicht in die andere, nach seiner Eigenart so behandelt, wie wir es bei selbständigen Körpern gesehen haben. Das Bild erscheint dann so, als lägen auch hier die Hauptflächen aller Teile, selbst die in die Tiefe laufenden, in einer der Bildfläche gleichliegenden Ebene[147]. Als Beispiel diene außer den Rinderhörnern noch einmal das von vorn gesehene Menschenangesicht (Abb. 61), bei

Abb. 62 Dechsel mit angebundener Klinge in Seitenansicht. MR.

Abb. 63 Dechsel mit angebundener Klinge in Vorderansicht. MR.

dem die Ohren unverkürzt angesetzt werden wie die Henkel an Gefäße (Abb. 65). Als uns auffällig kommt dazu, daß dann auch die Schläfen auf der Malfläche ausgebreitet sind (Taf. 46, 2), wodurch alle von vorn gezeichneten ägyptischen Menschengesichter in Augenhöhe zu breit aussehen[148]. Die Nase hat in diesen Beispielen beide Flügel, ist also von vorn gesehen. So wird denn auch ihr Rücken meistens durch zwei senkrechte Linien eingefaßt. — Sehr hübsch sind zwei Bilder eines Dechsels miteinander zu vergleichen, beide aus derselben Zeit, dem Mittleren Reiche. Das erste (Abb. 62) zeigt die angebundene Klinge ebenso wie den Griff in Seitensicht, das andere (Abb. 63) die Klinge in voller Vordersicht. — Erzeugnisse wie das zweite, die im Ägyptischen sehr häufig sind, könnte man mit G. Krahmer wechselseitig nennen, da die Zeichner fast bei jedem der oft recht zahlreichen Glieder sozusagen den Standpunkt wechseln. Das geschieht gelegentlich wohl auch körperlich, in den weitaus meisten Fällen jedoch unbewußt rein geistig, durch Herausgreifen aus der Fülle der vorhandenen Vorstellungen.

Im Innern des Menschen, so dürfen wir nun die Vorgänge im vorgriechischen Zeichner abschließend darstellen, besteht von einem Dinge der Außenwelt noch ohne Bezug auf ein bestimmtes späteres Werk eine unbewußt entstandene, mehr oder weniger fließende Vorstellung, in die alles zusammengeströmt ist, was der betreffende Körper an Einzelvorstellungen in den Sinnen, aber auch im Fühlen und Denken, angeregt hat. Noch die „Eingebung" (Konzeption), in der dem Künstler sein Werk aufgeht, er es „empfängt", setzt sich nicht mosaikartig aus Teilen zusammen, sondern bewahrt einen ursprünglichen Zusammenhang der Inhalte. Beim Schaffen des Werkes aber werden die noch unentwickelt schlummernden geraden Einzelvorstellungen geweckt, geklärt, entsprechend der jeweiligen Vorstellung vom Bau der Körper zueinander geordnet und zur schöpferischen „Gestalt" des Kunstwerkes gebracht, als das sie nun wieder ein Ganzes werden, das „mehr ist als die Summe der Teile" [149].

Da Dichte und Art der Glieder dieser Vorstellungskette, auch wenn das wiederzugebende Vorbild immer nur in derselben Sichtmöglichkeit vor dem leiblichen Auge steht, zu verschiedenen Zeiten in ein und demselben Menschen sehr verschieden sein kann, vermögen wir nie vorauszusagen, welche Teile des Gegenstandes in welchen Ansichten bei der Wiedergabe erscheinen werden. Der vorgriechische Künstler erzeugt [150] das Bild eines mehrteiligen Körpers, indem er den geraden Einzelvorstellungen, die ihm derzeit zur Verfügung stehen, nachgeht, sie aufzeichnet; man möchte sagen aufschreibt. Schade, daß wir in unserer Sprache statt des Lehnwortes „schreiben" nicht mehr das dem englischen „write" entsprechende alte deutsche Wort haben, das schreiben und zeichnen zugleich bedeutete.

Es wird dem Verständnis dienen, wenn wir hier etwas von dem anfügen, was der Philosoph [1]) von der Vorstellung — und Begriffbildung sagt: Aus der Fülle der Merkmale des Wirklichen geht schon in unser wahrnehmendes Bewußtsein nur ein kleiner Teil ein, und es ist klar, daß alle die Vorstellungsbildungen, in denen unser erkennendes Denken besteht, eine teils noch unbewußt und teils schon bewußt auswählende Funktion darstellen [2]). Vielleicht wird das am einfachsten klar, wenn wir uns besinnen, was eigentlich unsere Vorstellung von irgendeinem Gegenstand ausmacht. Wir haben ihn in vielen wechselnden Lagen gesehen, aber unsere Gesamtvorstellung ist doch auf einen verhältnismäßig sehr kleinen Teil all der Einzelwahrnehmungen beschränkt. Das Bild also, das wir von ihm haben, bedeutet eine Auswahl. Fragen wir uns aber nun, nach welchen Kriterien sich diese noch absichtlose Auswahl vollzogen hat, so werden wir in der Hauptsache ganz dieselben Interessen als maßgebend finden, die uns auch dann leiten, wenn wir den Gegenstand mit vollbewußter Absicht beobachten. Es hat uns das an ihm interessiert, ist uns aufgefallen und in der Erinnerung geblieben, was an ihm etwa für sein Verhältnis zu uns und anderen Menschen irgendwie

[1]) W. Winckelband, Präludien 1919, S. 17.
[2]) H. Schneider, Kultur u. Denken d. alt. Äg. S. 77 spricht von anschaulicher Begriffbildung.

wichtig sein konnte; alles dagegen, was eine solche Beziehung nicht gewann, ist uns gleichgültig gewesen und, wenn es je flüchtig aufgefaßt war, nachher wieder vergessen worden.

Auf diese Weise ist also schon unsere unwillkürliche Vorstellungsbildung durch eine Auswahl des „Wesentlichen" bestimmt, in erhöhtem Maße aber sind es die Vorstellungen, die wir in absichtlicher Überlegung erzeugen. Eine solche Vorstellung nennen wir in der Wissenschaft einen Begriff, und jeder Begriff entsteht somit aus einer auswählenden Neuerzeugung im Bewußtsein. Wenn wir uns von irgendwelchen Gegenständen, von einem Baum, einem Stuhl, einem Hund einen Begriff machen, und zwar nicht etwa erst den gattungsmäßigen Allgemeinbegriff, sondern schon den Begriff vom einzelnen Gegenstande, so leisten

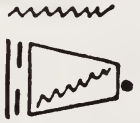


Abb. 64
Kinderzeichnung: Hund.

wir dies, indem wir entweder von der einzelnen Anschauung oder von den in unserer Erinnerung angesammelten mehrfachen Anschauungen die einzelnen Merkmale gesondert hervorheben. Aber das geschieht immer nur und kann immer nur geschehen an einem kleinen Teile dieser von uns niemals ganz aufzufassenden Mannigfaltigkeit, und die dabei ausgewählten Merkmale verknüpfen wir dann wieder zu einer Einheit, die eben der Begriff bildet. So entsteht durch zerlegende Auswahl und zusammenfassende Neuverbindung aus der Wahrnehmung der Begriff. Der Inhalt also, den wir darin vorstellen, ist niemals eine einfache Kopie des Wirklichen, ein Abbild des Dinges, sondern er ist ein Erzeugnis des auswählenden und zusammenfügenden Denkens.

Wenn wir nun von der Philosophie zur Kunst zurückkehren, so fühlen wir uns durch den Vergleich wertvoll gefördert, müssen aber dabei doch beachten, daß der Vergleich vor allem für den sachlichen Inhalt der Werke gilt, kaum für ihre im eigentlichen Sinne künstlerische Seite.

Zeichnerisch tritt das aufzählende Hervorrufen der Vorstellungen in ganzer Blöße bei kleinen Kindern und den Angehörigen der Naturvölker, aber auch bei vielen unserer Erwachsenen auf. Meine fünfjährige Tochter wollte einen neben ihrem Stuhle mit abgewendetem Kopfe liegenden Hund abzeichnen. Das Bild sah wunderlich genug aus (Abb. 64). Mündlich erklärte das Kind, von vorn (rechts) nach hinten schreitend: Nase (der Punkt), Maul mit Zähnen (die Zickzacklinie) im Viereck der Kopfform, Ohren, Halsband. Die Zeichnung ist in unserem Sinne noch gar kein Bild, sondern nichts als eine Aufzählung der Teile, die der Zeichnerin eingefallen sind; räumlich ungefähr richtig angeordnet, aber eigentlich nur durch „Zeichen", kaum durch Abbilder, festgelegt. Noch sind die Teile nicht einmal durch einen Umriß zusammengefaßt. Man könnte das Ganze als die Verkörperung der Aussage verstehen: „Der Hund besteht aus Nase, Maul und so weiter." Hinter dem Halse hat der Eifer versagt.

Bemerkenswert ist einerseits, wie das Bild sich trotz allem an das Vorbild anschließt, denn die hier fehlenden Augen waren für das Kind nicht zu sehen: andererseits ist das während des Zeichnens nicht sichtbar gewesene, aber der Vorstellung des Kindes begreiflicherweise fest eingeprägte Hundegebiß sehr hervorstechend gegeben. Man beachte noch die Wellenlinie oben: Sie zeigt, daß eine solche Stufe des Zeichnens selbst in einem Alter noch möglich ist, wo schon die Bilderbücher, die doch perspektivisch gezeichnet zu sein pflegen, ihren Einfluß hätten üben können; der Zickzack sollte nämlich, entsprechend den Beischriften der Bilder, den „Namen", das heißt die Schrift, vorstellen [151]. Das Bildchen, dessen Zeichnerin später, ebenso wie der Zeichner von Abb. 35 a, einen recht guten Formensinn entwickelt hat, ist für das Verständnis der Werke auch hoher vor-

Abb. 65
Kinderzeichnung (a)
nach einer Tasse (b).

griechischer Künstler von erheblichem Werte. Natürlich begnügt sich deren bedeutend gesteigerte Sicherheit in Auffassung und Wiedergabe der Natur längst nicht mehr mit derartigen unverbundenen Andeutungen. Ihre Werke sind nicht nur innerlich vollständiger und äußerlich abgeschlossener, sondern haben vor allem künstlerische Einheit in Aufbau und Formung. Die Teile von Lebewesen sind naturgerechter zueinander geordnet, so daß, wo eine Neigung zur flüssigen Linie und zu geschmeidiger Gliedbewegung treibt, man von organischer Bildung zu sprechen verleitet wird.

Aber im Grunde bleibt doch ihr Verfahren in seinem Nebeneinanderordnen der Teile immer dasselbe. Knüpfen wir an das vorhin vom vorgriechischen Zeichnen vergleichsweise gebrauchte Wort „schreiben" an, so wird man von der Aufgabe des Bildbetrachters als von „Lesen" sprechen können. In der Tat *kommen wir dem Sachinhalt geradvorstelliger Zeichnungen von Körpern am besten dadurch nahe, daß wir zuerst ihre Teilinhalte in aufzählenden Aussagesätzen ablesen* [152], wie wir es beim Hundekopf getan haben. O. Wulff hat vorübergehend das Wort „Sehbegriff" für derartige Zeichnungen gebraucht.

Als ich jenem oben erwähnten Knaben das Becherglas von Abb. 35 b wegnahm und an dessen Stelle eine Henkeltasse (Abb. 65) setzte, haftete der Gedanke an das Gefäßrund noch so stark, daß das Bild wieder ein einfacher Kreis wurde, nur daß ihm der Tassenhenkel, und zwar als Vollansicht, angefügt wurde.

Entsprechende Vorgänge liegen auf Schritt und Tritt nicht nur kindlichen Bildern, sondern auch jeder geradvorstelligen Kunst zugrunde. Da hilft es nichts, nach einer einheitlichen Naturansicht zu suchen, die dem Künstler vorgeschwebt haben könnte. Wir müssen danach streben und uns damit begnügen, seine Vorstellung abzulesen und sie uns klar anzueignen: „Die Tasse ist rund und hat an der einen Seite einen Henkel."

So wird man auch die ägyptischen Zeichnungen von Stühlen richtig auffassen, bei denen über der Seitensicht noch die Sitzfläche in voller Obersicht gegeben ist

(Abb. 122): „Auf den Stuhlbeinen liegt der Rahmen mit dem eingespannten Ledersitz." Sogar wenn Menschen auf Stühlen [153] sitzen [1]), also in Wirklichkeit die Sitzfläche verdecken, verfährt man so, nach der Vorstellung: „Der Mensch sitzt auf (über) der Fläche." Diese Darstellart ist ägyptisch nur in der Frühzeit und

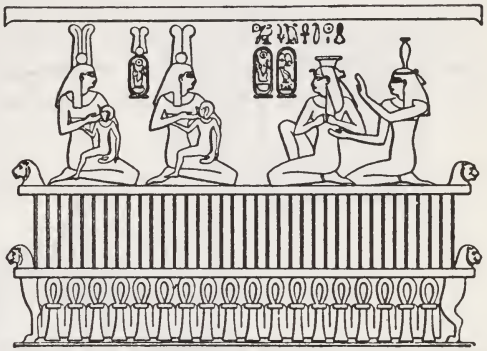


Abb. 66
Nach der Geburt des Königs und seiner Bildseele.
Auf einem Bette.
Oben der Himmel. NR.

dem Anfange der Pyramidenzeit zu finden; später hat man sie abgestoßen. Aber in der religiösen Kunst noch des Neuen Reiches sieht man Betten, auf denen Wesen hocken, noch ebenso dargestellt (Abb. 66) [154]. Es ist sachlich dasselbe, wie wenn ein Schlitten, auch wenn er eine Last trägt, so wie das Schriftzeichen

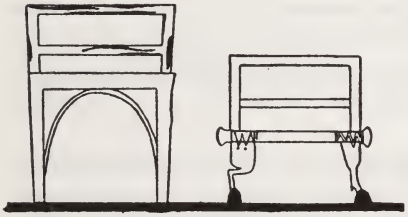


Abb. 67. Ägyptische Zeichnung nach Stühlen mit Rückenlehnen. AR.

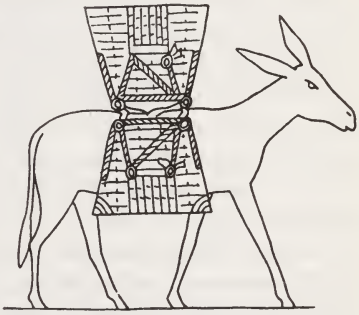


Abb. 68. Esel mit Zwillingspacktasche. 1. Wirre.

gezeichnet wird [155]. Das stellt — wir wissen es aus erhaltenen Stücken — eine einfache flache Schleife dar, keinen hochgebauten Schlitten; die scheinbaren senkrechten Stiele sind in Wirklichkeit waagerecht liegende Schwellen. Bei Stühlen haben wir übrigens Fälle, wo auch die Rückenlehne, wenn es dem Künstler darauf ankam, sie so zu zeigen, in voller Breite auf der Seitensicht des Untergestelles steht (Abb. 67, vor allem rechts). — Ein Maler hatte einen Esel mit Packtaschen darzustellen, jede auf einer Seite hängend und über dem Rücken mit der

[1]) Propyl. 2^3, 248, 2.

anderen verschnürt. Im Bilde (Abb. 68) hängt die dem Beschauer zugewandte an ihrer richtigen Stelle; die andere scheint aufrecht, wie ein Korb auf dem Eselsrücken zu stehen. Das Ganze ist leicht zu verwechseln mit Bildern von Eseln, die außer den Seitenlasten noch eine Rückenlast tragen [1]) [156]. Man mag den im Bilde obersten Teil des Tischtuches in der Kinderzeichnung von Abb. 32 vergleichen, der in Wirklichkeit ja auch verdeckt hinten herunterhängt. Dem Künstler der Doppeltasche lag nur daran zu zeigen, daß der einen Tasche eine zweite gleiche entsprach. Wie diese lag, wußte jeder Beschauer des Bildes. Die Abb. 32 legt die Überhänge des Tischtuchs rings um die Platte herum.

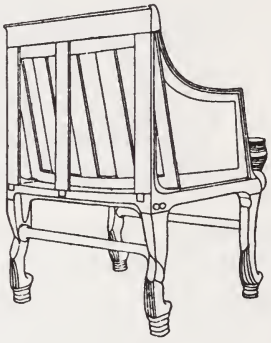


Abb. 69. Heutige Zeichnung eines Stuhles aus dem NR.

Beim Anordnen der Teile eines zusammengesetzten Körpers auf der Zeichenfläche werden also die Teile gegenüber den unserer Zeichenkunst vertrauten Ansichten oft recht absonderlich verschoben, und zwar bezieht sich das nicht nur auf die Richtung der Hauptachsen und Flächen, sondern ebenso auf die Verhältnisse „hinter, vor, über und neben". Wir werden dadurch natürlich oft in Verlegenheit gebracht, wenn wir ein ägyptisches Bild ins Körperliche umsetzen wollen, zumal so manches mehrere Möglichkeiten deckt. Ein paar besonders lehrreiche Beispiele seien hier besprochen.

Wer das Bild des Stuhles auf Taf. 31 ansieht, wird daraus schließen wollen, die Beinsprossen hätten beim Urbilde je ein Vorder- und ein Hinterbein verbunden. An den erhaltenen Stühlen findet man nun aber solche Sprossen meist nur zwischen den Vorderbeinen und zwischen den Hinterbeinen (Abb. 69); das wird mit dem Bilde gemeint sein. Man sieht, dem ägyptischen Künstler genügt der Eindruck „Die Beine sind durch Quersprossen verbunden", und er überläßt es dem Beschauer, sich zu denken, ob die Sprossen vorn und hinten oder rechts und links oder auf allen vier Seiten des Stuhles liegen. — Es gab im Neuen Reiche Hocker, deren Sitzfläche entweder nur in einer (Abb. 70 links) oder in zwei Richtungen (Abb. 70 rechts) einladend geschwungen war. In ägyptischer Zeichnung (Abb. 71) sehen beide Arten gleich aus. — Wenn die Grundleisten, die die Beinkreuze der Feldstühle verbinden, einfach die Form glatter Walzen hatten,

[1]) Ägypten[2], S. 518.

so zeichnete man oft, ganz wie in unseren Werkzeichnungen, nur die scheibenförmigen Köpfe (Abb. 72). Hatten aber diese Bodenleisten Entenköpfe, die zur Wiedergabe reizten, so sieht das Bild wie Abb. 73 aus, eine Bildform, die an sich natürlich auch für die glatten Leisten dienen könnte. Wäre heute einem Tischler

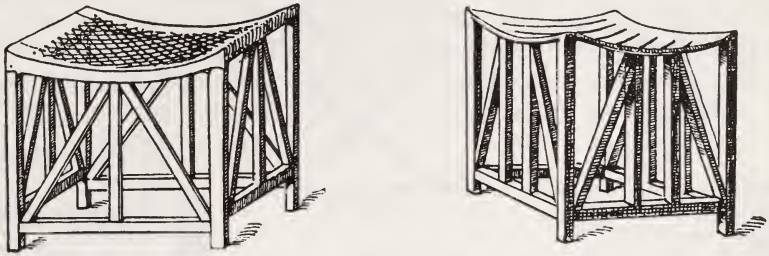


Abb. 70. Heutige Zeichnung eines Hockers des NR mit einfach geschwungenem Sitz (links) und mit doppelt geschwungenem Sitz (rechts).

aufgegeben, nach Abb. 73 einen Feldstuhl zu bauen, so würde er wohl die Grundleisten in die Ebenen der Beinkreuze legen wollen, wenn ihn nicht erhaltene Stühle mit Entenkopfleisten belehrten, daß diese auch dort von Kreuz zu Kreuz gelaufen sind. Feldstuhlbilder sind aber nicht nur in diesem Punkte unserem

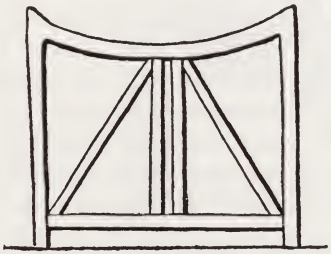


Abb. 71. Ägyptische Zeichnung nach Hockern wie Abb. 69 und 70. NR.

Verständnis gefährlich. Aus der Abb. 72 allein können wir zum Beispiel nicht entnehmen, ob der Schwanz des Pantherfelles wirklich über einem der Kreuze oder zwischen beiden herabging. Beides könnte nur wie in der Abbildung wiedergegeben werden. Erhaltene Stühle mit festem Fell entscheiden hier für das, was sie nahelegt. Ferner ist aus dem Bilde eines besetzten Feldstuhles[1]) nicht zu ersehen, ob die gekreuzten Beine in Wirklichkeit, wie es nach dem Bilde scheint, zu Seiten des Benutzers oder vorn und hinten stehen.

Auf den Bildern sehen wir öfters schrankähnliche Kapellen mit geöffneten Flügeltüren. Nach einer Zeichnung wie Taf. 16,1 würden wir annehmen, die Kapellenöffnung liege über einer der Kufen. Sie liegt aber natürlich zwischen beiden, dem Räucherer zugewendet, und nur weil diesen Künstler das Bild der gegengleich aufgeklappten Flügel lockte und er die Statue im Innern zeigen

[1]) Propyl. 2^3, 381, 2.

wollte, ist seine Zeichnung so geworden; andere nehmen unbedenklich die Seitenansicht und scheinen nur an Einen Flügel (Abb. 74) zu denken. Ob die wirkliche Tür ein- oder zweiflüglig war, können wir nun wieder aus dieser Zeichnung an sich nicht entnehmen. Will der Zeichner trotz der Seitensicht der Kapelle auf

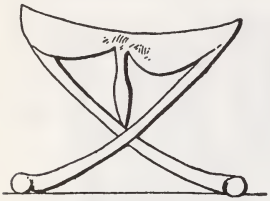


Abb. 72

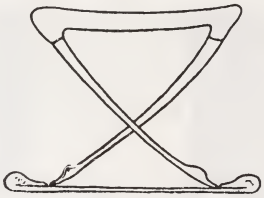


Abb. 73

Feldstühle in ägyptischer Zeichnung. NR. Abb. 72 mit glatten Schienen. Abb. 73 mit Entenkopfschienen.

ihre Zweiflügligkeit hinweisen, so wandelt sich ihm unter den Händen der hintere Eckpfosten in den zweiten Vorderpfosten, und an ihn heftet er den zweiten Türflügel (Abb. 75), der nun zum andern ebenso steht wie bei der von vorn gesehenen Kapelle in Taf. 16, 1. Wer die Zeichnung einer Grabkapelle in Taf.

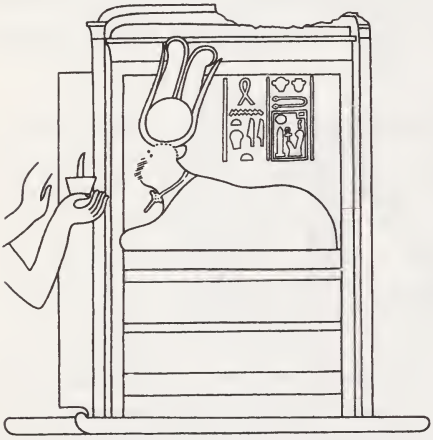


Abb. 74. Geöffnete Kapelle mit dem Bilde einer heiligen Kuh. NR.

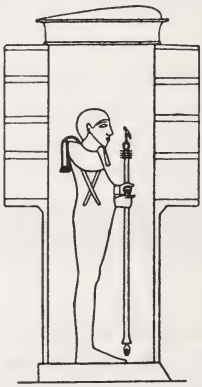


Abb. 75. Geöffnete Kapelle mit einem Bilde des Gottes Ptah. NR.

40, 1 links oder ihr frühchristliches Gegenstück in Taf. 56, 2 als sehbildmäßig auffaßte, müßte annehmen, die Treppen führten nicht zu den vorderen Haupttüren, sondern zu unsichtbaren seitlichen. Natürlich laufen sie auf die Vordertüren. Sehbildähnliche gleich alte Zeichnungen des Lazaruswunders lassen das Verhältnis von Tür und Treppe deutlich erkennen[157].

Eine gewisse Art von Särgen (Abb. 76) zeigt eine Gestalt, die auf eine Gebäudeform zurückgeht[158]. Ihr Deckel ist als halbe Tonne gewölbt, die auf den Längswänden ruht und zwischen volle, über den Schmalseiten hochgehende

Wangenmauern eingespannt ist. Der Wölbungsbogen ist dabei in Wirklichkeit von keiner Seite her vollständig zu sehen. Will aber der ägyptische Maler ein solches Dach zeigen, so kann, da er auf die Wölbung Wert legt[1]), sein Bild nur so aussehen wie Abb. 77. Es beruht im wesentlichen auf der langen Seitensicht, aber in ihr erscheint der ganze Bogen, als springe er von Wange zu Wange. Nun hat sich aus der älteren Sargform mit vollen Wangenstücken (Abb. 76) später eine andere, eigentlich nur in Holz vorkommende (Abb. 78) herausgebildet, bei der keine vollen Wangen vorhanden sind, sondern nur Pfosten aus den Ecken aufragen. Die ägyptische Zeichnung kann auch hier nur so aussehen wie im ersten Falle (Abb. 77).

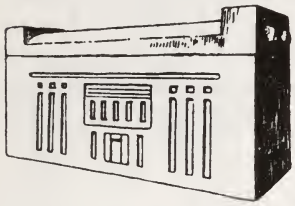


Abb. 76. Sarg mit vollen Backenstücken. AR.

Abb. 77. Ägyptische Zeichnung von Abb. 76 und 78. Schriftzeichen. Pyr.

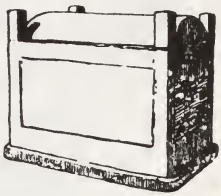


Abb. 78. Sarg mit Eckpfosten. Spz.

Seit dem Neuen Reiche tragen die ägyptischen Könige gern eine hutähnliche hohe Krone, die aus zwei Schalen besteht, einer rund gewölbten vorderen und einer flacheren hinteren. Sie vereinigen sich in einem scharf ausgezogenen Grate, der von der einen Schläfe schräg nach hinten aufsteigend sich hinüber zur anderen zieht. Diese „blaue Krone" kann hohe Schönheit zeigen, die aber nicht oft erreicht wurde. Der Kopfschmuck erscheint zeichnerisch stets in reiner Seitensicht. Wenn er auf die gotthafte Natur ihres königlichen Trägers hindeuten soll, verbinden sich mit ihm die von Götterbildern her bekannten Hörner und Straußenfedern, die, wie wir aus Rundbildern wissen, seitwärts vom Kopfe abstanden. In der Zeichnung (Abb. 79) streben sie scheinbar nach vorn und hinten. Der körperliche Aufbau aber wird sofort verständlich, wenn wir seinen Sachinhalt in Worten aussprechen: „Am Kronenkörper sitzt rechts und links je eine Straußenfeder (aufrecht) und ein gewundenes Schafhorn (waagerecht), die der Richtung der Schultern folgen. Diesen waagerechten Hörnern entsprechen darunter manchmal noch abwärts geschwungene. Während die von Abb. 80 a nur zeigen wollen, daß sie seitlich am Kopfe hängen, will Abb. 80 b weiter andeuten, daß sie das Gesicht einrahmen.

Denken wir uns, es solle ein Mann gezeichnet werden, der ein langes Bündel Papyrosstauden so trägt, daß es in der Kreuzgegend *quer auf dem Rücken* liegt, durch die rückgreifenden Arme von oben her umspannt. Überwöge im Künstler die Vorstellung, das Bündel liege *quer* zur Körperhöhe des Trägers, so würde es

[1]) Vgl. S. 105 zu Abb. 42.

wohl quer zum Körper hinter diesem gezeichnet werden. Aber für den Beschauer läge es dann nahe, zu denken, der Mann trage es seitwärts auf der Hüfte. So kommt es, daß ein Künstler, in dessen Vorstellung nicht die Querlage, sondern die Lage *auf dem Rücken* vorherrschte, die Anordnung von Taf. 23,2 gewählt hat,

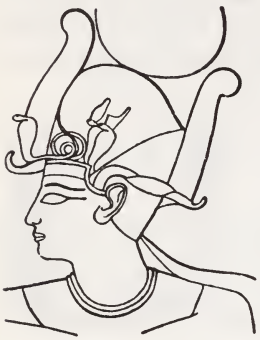


Abb. 79. König in der „blauen Krone" mit Hörnern und Federn. NR.

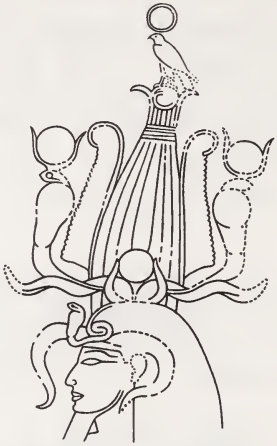


Abb. 80 a. Hörnerkrone. NR.

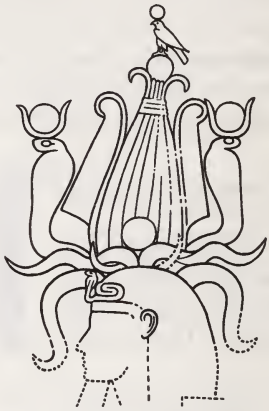


Abb. 80 b. Hörnerkrone. NR.

obgleich nun, der Natur zuwider, die Längsachse des Bündels dem Körper gleichläuft. Die Lage der Arme zeigt aber, was gemeint ist.

In allen diesen Beispielen müssen wir annehmen, daß Künstler aus Zeiten, wo es in der körperlichen Wirklichkeit mehrere Formen nebeneinander gab, gewiß einen Weg gefunden hätten, auch im Flachbilde verschiedene Möglichkeiten zu

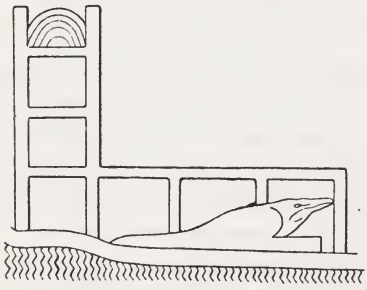


Abb. 81. Kapelle mit dem Bilde eines heiligen Krokodils. AR.

scheiden, wenn sie gewollt hätten. In manchen Fällen können wir ein unterschiedliches Verfahren sehen, in anderen wieder müssen wir uns bescheiden.

Aufs engste mit dem vorstelligen Aufbau der Bilder hängt es zusammen, daß *Deckungen und Überschneidungen*[159] des einen Figurenteiles durch den andern in der ägyptischen Zeichenkunst so oft fehlen, wo eine Auffassung, die die Figuren als Ansichten nimmt, sie erwarten müßte. Da laufen, um nur einiges zu nennen,

Pfeile, Speere oder Stangen hinter, anstatt vor Gesicht oder Körper des Gebrauchers vorbei, oder die Rippen eines am Flusse liegenden Kapellchens aus Fachwerk nehmen auf den Körper des im Inneren liegenden heiligen Krokodiles (Abb. 81) Rücksicht, als hüteten sie sich, sein Bild zu stören. Es handelt sich nicht um einen festen Grundsatz, denn es gibt daneben Fälle, wo dieselben Dinge gemäß dem Seheindruck den Körper durchschneiden[160]. Und es ist zu beachten, daß schon auf den Schiefertafeln aus dem Ende der Vorzeit die Beine von Menschen und Tieren durch Überschneidungen als das uns Nähere und Entferntere unterschieden werden (Taf. 3). Auch der Schwanz des Königsschurzes, der sonst meist frei vom Gürtel herabhängt, verschwindet schon im Anfange der Frühzeit hinter dem Beine und kehrt jenseits wieder (Taf. 5). Die Entscheidung, was schneiden und was geschnitten werden soll, hängt ganz davon ab, worauf die Vorstellung des Zeichners besonders gerichtet ist[161]. — So erklärt es sich, daß Landschaftliches, wie Baumwuchs oder ähnliches, fast durchweg hinter Menschen- und Tierfiguren zurücktritt. Man spricht, wo Überschneidungen fehlen, nur allzu-

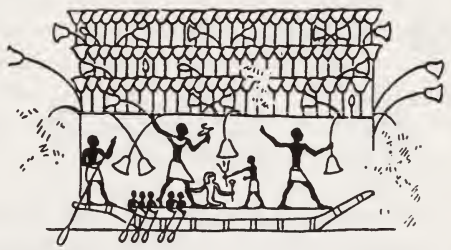


Abb. 82
Vogeljagd im Papyricht.
MR.

oft von „Scheu" vor ihnen. Das ursprüngliche Fehlen und die allmähliche Zunahme entspringen aber in Wirklichkeit einer anfänglich überstarken Herrschaft der Vorstellung und der zunehmenden Anpassung an das sinnlich Wahrgenommene. Die Überschneidung wird meist überhaupt nicht in die Vorstellung des Zeichners eingetreten sein. Ein Bild wie Taf. 13 mit dem Papyricht kann Verschiedenes bedeuten. Die Figuren stehen vor einer Stengelwand, und so mag denn auch die hier gemeinte Nilpferdjagd auf freiem Wasser, am Rande des Gebüsches, vor sich gegangen sein. Aber auch wenn wir sie in eine rings geschlossene Lichtung versetzen, würde das ägyptische Bild nicht anders aussehen. Man dürfte dann nicht etwa sagen, der Ägypter habe diesseits der Figuren aufragende Papyrosmassen weggedacht, denn seine Aufmerksamkeit träfe sie gar nicht als die Handlung verdeckend. Er will sagen „Die Figuren sind von Papyros umgeben", und das wäre für ihn und die Zeitgenossen in dem Bilde, das den Vorgang mit den Pflanzen umrahmt, ausgesprochen. Die Entscheidung zwischen beiden Möglichkeiten gewann der Beschauer aus dem, was er von den Bedingungen einer Nilpferdjagd wußte, wenn dazu nicht überhaupt schon die enge bildliche Verbindung zwischen Jagd und Papyricht genügte. — Bei derartigen Bildern wissen die meisten, und wir dürfen wohl sagen: die besseren Künstler, den Reiz des ruhigen, aus dichten, geraden Linien gebildeten Musters der Pflanzenstengel wohl

zu schätzen als Hintergrund für die Haupthandlung und die das Gebüsch belebenden sonstigen Menschen und Tiere. Doch empfinden andere nicht so. Sei es, weil ihnen die dichten Linien doch noch zu unruhig und ablenkend geschienen haben, sei es aus Bequemlichkeit, fügen sie in das Gebüsch eine einförmig grüne Fläche ein, so daß es dann manchmal so aussieht, als sei ein grüner Vorhang vor den unteren Teil des Papyrichts gespannt (Abb. 82). Da, wie auf S. 109 f. gezeigt, kein ägyptisches Bild eines Körpers durch den Verlauf der Linien eine Vorstellung von der Tiefe des Vorbildes vermittelt, sind alle Deckungen und Überschneidungen nichts als Versuche, dem Auge anzudeuten, daß zwei Körper vom Beschauer aus vor- und hintereinander stehen oder liegen, was etwas recht anderes ist als Tiefenraum schaffen und dergleichen.

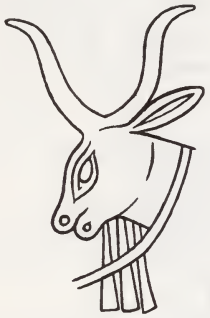


Abb. 83
Kuh in Seitenansicht, aber mit zwei Nasenlöchern. 1. Wirre.

Abb. 84
Indianerzeichnung: Tier mit Augen neben dem Kopfe.

Aus der Schilderung der Art, wie der vorgriechische Zeichner den in der „Schau" zusammengeflossenen Einzelvorstellungen nachgeht, folgt ebenso wie aus der Darlegung der Vorstellungsbildung, daß wir nicht erwarten dürfen, die Zahl der Merkmale und Teile, die dem Zeichner zur Verfügung stehen, immer so vollständig zu finden wie wir sie wünschten. Man sieht in der Tat bei Kindern und zeichnerisch Ungebildeten das Gedächtnis oder die Teilnahme des Zeichners oft versagen und *vermißt* sogar *Teile*, die der lebende Körper braucht. So fehlen bei Menschenbildern manchmal Mund, Augen, ja sogar gelegentlich Arme und Beine (Abb. 85). Auch ägyptische Zeichnungen lassen oft genug unsere Ansprüche an begriffliche Vollständigkeit unerfüllt — man braucht nur an die fehlenden Zehen des einen Fußes zu erinnern[1]). Im allgemeinen aber ist ein gewisses Maß von dem erkannt und angenommen worden, dessen man bedarf, um die am häufigsten vorkommenden Wesen und Gegenstände zu erkennen.

Dem Fehlen von Teilen steht die in ägyptischen Bildern viel häufigere, den Inhalt eines Sehbildes sprengende *Überfülle von Teilen* gegenüber. Es kommt oft vor, daß das Wissen, oder besser die Menge der zudrängenden Einzelvorstellungen dem Zeichner einen in unseren Augen bösen Streich spielt. Es liegt eben auch dies im Wesen des geradvorstelligen Zeichnens, daß nicht nur Die Teile des Vorbildkörpers unverkürzt gegeben werden, die im Sehbilde, wenn auch verkürzt, erscheinen, sondern oft auch Dinge, die im jeweiligen Sehbilde unsichtbar sind; ja daß

[1]) Taf. 12, 2, dazu S. 303.

sich sogar Teile zugleich melden, die sich überhaupt niemals in einem Sehbilde zusammenfinden können. So bringen Kinder Menschengesichter im Seitenumriß zustande, in deren Innerem zwei Augen Platz finden müssen, nur weil der Zeichner dem Vorstellungsablaufe folgt: „Der Mensch hat einen runden Kopf mit vorvorspringender Nase, den ich jetzt zeichne, und zwei Augen, die ich nun einfüge." W. Busch hat schon in seinem Maler Klecksel von 1884[162] den Weg gewiesen, indem er von solchen Seitengesichtern mit zwei Augen sagt: „Zwei Augen aber fehlen nie, denn die, *das weiß er,* haben sie." So findet man wohl auch in Ägypten, auf einen Topf geritzt, das Seitenbild einer Kuh mit zwei Augen[163], oder, sogar in einem Relief, allerdings aus der Provinz, eine Kuh mit zwei Nasenlöchern trotz der Seitensicht des Kopfes (Abb. 83)[164]. Ja, Naturvölker bieten Zeichnungen von Gegenständen, deren Teile ohne Zusammenhang außerhalb des Umrisses gestellt sind, zum Beispiel Tiere, bei denen die Augen getrennt neben dem Kopfe stehen (Abb. 84). Lesen wir nach unserer Verfahrensweise die Vorstellungskette des Mannes in Worten aus seinem Bilde ab: „Das Tier hat einen Kopf — da ist er — und auf jeder Seite des Kopfes ein Auge — da sind sie beide", so wird uns dieses seltsame Bild begreiflich. In reifen ägyptischen Bildern findet man solche Dinge längst nicht mehr. Denn die erwähnten Kuhbilder darf man der Kunst ebensowenig anrechnen wie unserer perspektivischen etwa das, was untergeordnete Geschäftsschilder manchmal bieten. Aber sind denn die geöffneten Kapellen von Abb. 75 und sonst vielerlei in diesem Kapitel Besprochenes etwas so sehr anders als ein Seitengesicht mit zwei Augen? Abb. 45 möge zudem daran erinnern, daß eine Kunst wie die der frühen Han-Zeit Chinas in Reliefs mit Stier- und Löwenkämpfen Ähnliches bringt wie die Köpfe jener ägyptischen Kühe.

Daß die Bildform manchmal sogar über den eigentlichen Bildgedanken hinausweisen kann, lehren die beiden folgenden Beispiele: H. Balcz hat gezeigt, daß, wo Handwerker bei ihrer Arbeit dargestellt sind, das Werkstück, auch wenn es noch unfertig unter den Händen des Arbeiters ist, als schon vollendet gezeichnet wird. — Bei der älteren Frauentracht[1]) sieht man, im Flachbilde sowohl wie im Rundbilde, das Gewand eng anliegen. Das Kleid des Neuen Reiches jedoch, das durch das Flachbild sich als weit hängend erweist, wird bei rundbildlichen Frauenfiguren so gebildet, als liege es auch hier dem Körper an[2]). Wo aber nun ein Künstler in einem Relief von Amarna[3]), die Anfertigung einer Königinnenstatue zeigen wollte, hat er die Figur in das weite fließende Gewand gekleidet. Es ist also zwar die lebende Königin, aber nicht das vom Bildhauer bearbeitete Rundbild gezeichnet.

Die Überfülle des Vorstellungsinhaltes gegenüber dem Seheindrucke wird manchmal das Gegenteil zum Fehlen der Überschneidungen ergeben, es werden *„falsche Überschneidungen"*[165] entstehen, was natürlich nur bedeuten kann, daß der Zeichner zwischen Wichtigem, also nicht zu Verdeckendem, und Unwichtigem, zwischen Zulässigem und Untragbarem anders entschieden hat als wir, und daß das entstandene Bild unser Auge besonders verletzt. So müßte zum Beispiel auf

[1]) S. 128 f. [2]) [Wolf, Kunst, Abb. 555]. [3]) Davies, Amarna 3, Taf. 18.

Taf. 19,2 nach unserer Zeichenart die Ferse des knienden Beines unbedingt hinter dem Unterschenkel des rückwärts gestreckten verschwinden[166]. Viele Künstler können sich aber dazu nicht entschließen. Auf ihren Bildern liegt der Fuß, in sehbildlich unmöglicher Weise falsch überschneidend, diesseits des gestreckten Beines. Künstlerisch allerdings, besonders wenn der Fuß mit senkrechter Sohle auf den Ballen gestellt ist (Taf. 37, 1), sind auch diese Bilder recht wirksam.

Wenn wir manche der zuletzt erwähnten Darstellungen von unserem heutigen Standpunkt im Zeichnen betrachten, so müssen wir sagen, sie verstoßen gegen das erste perspektivische Grundgesetz, daß Körper undurchblickbar sind.

Auch sonst haben wir in der ägyptischen Zeichenkunst noch viele Fälle, wo ein Bild so aussieht, als blicke man durch den Körper hindurch. In ihrer Untersuchung fördert uns die folgende Zeichnung eines erwachsenen südamerikanischen Indianers (Abb. 85), die uns im Äußeren und im Wesen so fremd anmutet, daß wir ohne Hilfe des Zeichners ihren Sinn gewiß nie erraten hätten[167]: Eine Frau sitzt, in ein lang herabhängendes Hemd gekleidet, rittlings auf einem Baumstamme, der, mit richtiger Abgrenzung der Berührungsstelle von Stamm und Körper, durch zwei, vom After zum Geschlechtsteile laufende Striche angedeutet ist. Das Bild ist zwar schon zusammengefaßter als jenes kindliche Hundebild von Abb. 64, aber doch noch äußerst wenig an das dem Auge gebotene Naturbild gebunden, erreicht jedoch schließlich seinen Zweck gar nicht so übel. Und dieser Zweck ist die möglichst genaue Mitteilung über den Gegenstand, aber natürlich nur, soweit es das Wissen gestattet und die Aufmerksamkeit gefesselt ist. Dabei hat der geistige Blick auch Teile geschaut, die dem körperlichen Auge verborgen waren. Ähnlich werden sehr häufig bei Zeichnungen von Naturvölkern Herz, Rückgrat oder Rippen im lebenden Menschen oder Tiere gezeichnet, oder an bekleideten Personen Nabel und Geschlechtsteile. Man hat diese „Durchsichten" scherzhaft „Röntgenbilder" genannt. Wir sprechen von *„unechten Durchsichten"*.

Abb. 85 Indianerzeichnung: Frau auf einem Baumstamme reitend.

Das Verfahren an sich ist Werken ägyptischer Künstler nicht ganz fremd, auch ihren Menschenfiguren nicht. Zwar auf Bildern wie Taf. 19, 1 sind nicht etwa die unsichtbaren, sondern die durch Magerkeit herausgepreßten Rippen gemeint, und meistens, wo man an Menschen unechte Durchsichten hat finden wollen, sieht man vielmehr eng anliegende oder dünne, durchscheinende Gewänder. Das Verhältnis ist ganz klar, wo ein Mann zwei Schurze trägt, einen engen, kurzen und einen weiteren, langen (Taf. 25, 1). Da wird die Stelle, wo Schamhülle und langer Schurz übereinanderliegen, durch weiße Deckfarbe als undurchsichtig gemalt, während man die Beine, soweit sie nur vom langen Schurze bedeckt sind, mit ihren Umrissen sehen läßt. Hier wird also echtes Durchscheinen wiedergegeben. — Bei der Darstellung der älteren Frauentracht, die aus einem eng um den Leib geschlagenen, von Achselbändern gehaltenen großen Tuche bestand (Taf. 15, 2),

galt es als feste Regel, daß der Kleidumriß kaum von dem des Körpers abweiche, obgleich natürlich das wirkliche Gewand sich niemals so eng angeschmiegt haben kann. Auch hier ist also überhaupt nicht von einer Durchsicht zu sprechen. Zweifelhaft kann man bei der weiten Frauentracht des späteren Neuen Reiches sein,

Abb. 86
Gefangene syrische Prinzen. NR.

Abb. 87
Priester in der Maske eines Schakalgottes. Spz.

Abb. 86 Abb. 87

wo oft nur weiße Farbe erkennen läßt, daß der in seinen Formen sichtbare Körper auch vorn vom Gewande bedeckt zu denken ist (Taf. 28, rechts). Wir werden uns vorstellen müssen, daß die leichten Stoffe in der Natur sich oft bei Bewegungen oder im Luftzuge dem Körper anschmiegten, seine Formen an vielen Stellen verratend. Da blieb dem einzelnen Künstler überlassen, welche Körper-

Abb. 88
Gott Anubis besorgt die Mumie. NR.

formen er im Flachbilde herausholen wollte. — Eine sichere unechte Durchsicht haben wir in Abb. 86. Die syrischen Gewänder sind sonst niemals durchsichtig. Diesem Künstler lag aber daran, bei dem Linken der gefangenen Königskinder sein Geschlecht anzudeuten. Auch Abb. 87 gehört hierher, wo der eine Priester, wie es gewisse religiöse Handlungen verlangten, eine Schakalmaske trägt und sein Kopf innen sichtbar wird, weil es den Zeichner lockte, zu zeigen, wie der Priester in seiner Hülle steckt, so daß er geführt werden muß. Das ist aber eine seltene Ausnahme, denn in der sehr häufigen Szene, wo ein als schakalköpfiger

Totengott verkleideter Priester die Mumie besorgt (Abb. 88)[1]), fällt es niemand ein, den Menschenkopf im Innern zu zeigen; man tut vielmehr immer so, als habe der Priester, der den Gott spielt, wirklich einen Tierkopf. Tönerne, derartige

Abb. 89
Schlafender unter der Decke auf dem Bette. NR.

Abb. 90
Die neue Sonne im Leibe der Himmelsgöttin. NR.

Masken mit Augenlöcher im Halse sind mehrere erhalten. Der Abb. 87 entspricht das durchaus hübsche Relief aus Amarna (Abb. 89), wo ein Schlafender auf seinem kurzen Bett unter der bis an den Hals gezogenen Decke liegt[168]. — Daß, wie in den Zeichnungen von Kindern und Naturvölkern, das Leibesinnere ge-

Abb. 91. Getriebene Schale mit Buckel im Boden. NR.

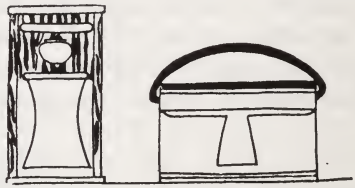


Abb. 92
a verschlossene Holzkapsel mit einem Salbgefäß und einem Schminktöpfchen. AR. b tragbare Schachtel mit einem steinernen Speisetischchen. AR.

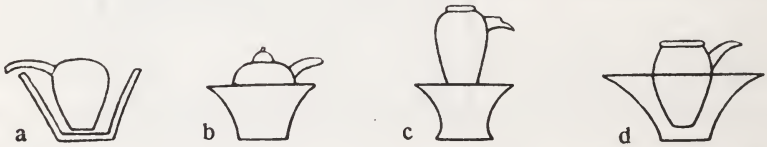


Abb. 93. Verschiedene ägyptische Darstellungen des Waschgeschirrs. a und c MR. b und d AR.

geben wird, kenne ich aus Ägypten nur in religiösen Bildern. So wird in Abb. 90 die junge Sonne im Leibe der Himmelsgöttin sichtbar, während man sich sonst bei Schwangeren immer damit begnügt, den Zustand äußerlich anzudeuten . In der seit dem Mittleren Reiche bekannten Geheimschrift, die dem Leser absicht-

[1]) s. S. 209.

lich Rätsel aufgibt, wird das Wort *ỉmj*, „der darin ist“, als ein Ei geschrieben mit dem Schriftzeichen für „Küken“ darin[169].

Natürlich kommt Gleiches weit häufiger an Dingen vor. Man findet Metallschalen in reiner Seitensicht und trotzdem auch den kleinen Buckel innen auf der Bodenmitte (Abb. 91). Geräte in geschlossenen Behältern werden sichtbar (Abb. 92)[170], und beim Waschgeschirr (Abb. 93 d) scheint die Wasserkanne durch das Becken, in dem sie steht. Abb. 94 läßt im Kessel den zu kochenden Inhalt und den mächtigen Haken sehen, mit dem der Koch ihn berührt. Man denke auch daran, wie auf dem Bilde einer Weinkelter (Abb. 95) die Füße der Winzer manch-

Abb. 94. Köche am Kessel. NR.

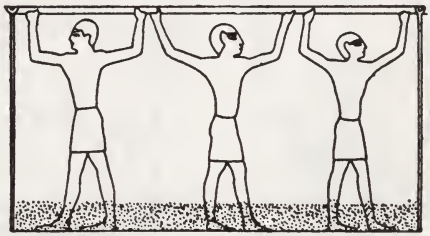


Abb. 95. Kelterer. MR.

mal durch die Traubenschicht bis auf den Boden des Bottichs geführt werden. Auch die Kapelle von Abb. 74 gehört natürlich hierher. Das sind nur ein paar Beispiele von vielen.

Sehen wir die Abb. 85 genauer an, so bemerken wir, daß das Glockenkleid unten nicht geschlossen ist. Man muß also darin die Zeichnung mit einer in ägyptischen Bildern nicht seltenen Art zusammenbringen, die man mit einem naheliegenden, von unseren Werkzeichnungen genommenen Ausdrucke, *Schnitt* zu nennen pflegt. In Wirklichkeit kann von einem Schnitte keine Rede sein; dem südamerikanischen Indianer wird man einen derartigen abgezogenen Werkzeichnungsgedanken gewiß nicht zutrauen. Gemeint ist nur die Vorstellung: „Das unten offene Kleid hängt zu beiden Seiten herunter.“

Von den in ägyptischen Bildern vorkommenden Beispielen angeblicher Schnitte, von denen man viele natürlich ebensogut als „unechte Durchsichten“ auffassen könnte, scheinen mir am lehrreichsten die Darstellungen von Erdlöchern und ähnlichem. Eins der Schriftzeichen für einen Teich oder eine mit Wasser gefüllte Grube ist ein oben offener, mit Wasserlinien gefüllter Halbkreis , und ähnliche Gebilde kommen neben Bildern von Teichen, die in Obersicht vorgestellt sind (Abb. 34), selbst in Landschaften des Neuen Reiches noch vor (Abb. 96)[171]. Eigentümlich und für die Zähigkeit, mit der der Ägypter an der geraden Standlinie[1]) festhält, bezeichnend ist, daß Gruben niemals in die gerade Linie eingesenkt, sondern stets auf sie gestellt werden. So in dem eben genannten Bilde des Neuen Reiches und in einem aus der Pyramidenzeit (Abb. 97 a), wo der König

[1]) S. 169.

bei der Tempelgründung über der Grube opfert. Die Opfergrube selbst hat ihr vollkommenes Gegenstück in einer Gruppe der Florenzer altmexikanischen Bilderhandschrift Magliabecchi, Abb. 97 b. In diesen „Schnitten" ist nichts weiter zu suchen als die Vorstellung: „Die Höhlung ist bis auf die Öffnung von etwas eingeschlossen, was eine einfache Linie nur eben andeutet oder ein entsprechend gefärbter Streifen als Erde angibt." Wir werden jetzt auch die ähnlich gezeichneten vollen Körbe in Abb. 98 rechts oder das Waschbecken in Abb. 93 a richtig deuten, zu denen W. Neuß überraschende Gegenstücke in Bildern katalanischer Handschriften nachgewiesen hat. Er schließt aber daraus fälschlich auf

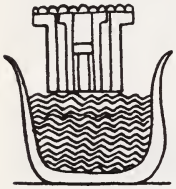


Abb. 96
Burg am See. NR.

Abb. 97 a. Königsopfer über der Baugrube eines Tempels. AR.

Abb. 97 b. Opfergrube einer altmexikanischen Bilderhandschrift.

eine durch die koptische Kunst vermittelte Nachwirkung altägyptischer Bilder, während doch selbständig in „Vorgriechisches" zurückfallende Erzeugnisse vorliegen. Auch die so verführerisch an architektonische Schnitte erinnernden Bilder in die Erde geteufter Grabschächte (Abb. 99 und 100) sind nun vor falscher Deutung sicher. Im einzelnen muß man sich natürlich auch hier wieder an die oben besprochene Vieldeutigkeit ägyptischer Zeichnungen erinnern. Äußerlich gleiche Gestalt kann doch innerlich Verschiedenes bedeuten. Während in Abb. 99 sicher ein einfacher senkrechter Steigeschacht gemeint ist, könnte Abb. 100 einen schrägen Treppenschacht darstellen. Der Zeichner hätte ihn sich dann mit Rücksicht auf den Platz, in den das Bild eingefügt werden mußte — es steht zwischen den Zeilen eines Buches —, gegen oder auf die Treppenstufen gesehen vorgestellt; unbeengt könnte er den Schacht auch abgetreppt schräg von oben nach unten haben abfallen lassen. — Wie sich ein Ägypter bei den oben offenen Gruben verhalten hätte, wenn der Erdboden nicht durch die Gerade, sondern durch eine wellige Linie wie auf Taf. 17 angedeutet wäre, wissen wir nicht. Seitlich geöffnete Erdhöhlen, in denen Eidechsen, Igel und andere Tiere hausen, kann man in solche Wellenlinien einbeziehen[172]. Unter gerade Bodenlinien gehen die Zeichner natürlich wieder nicht hinab, sondern schaffen sich durch über ihnen ansteigende Buckel Platz für die Andeutungen der Höhle und des seitlichen Schlupfloches, worauf wir auf S. 243 noch einmal zurückkommen (Abb. 101). Angeregt durch solche Bilder gibt die bildhafte Hieroglyphenschrift gelegentlich spielerisch die

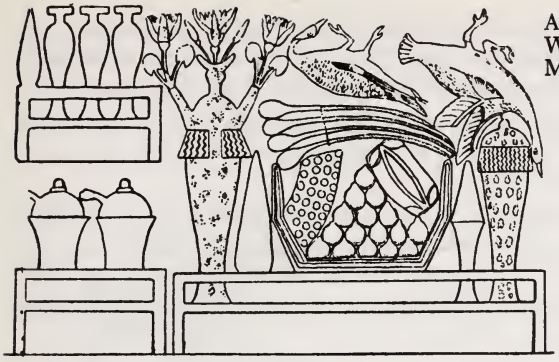


Abb. 98. Tische mit Krügen, Waschgeschirr, Korb und Speisen. MR.

Abb. 99
Begräbnis in einem Schachtgrabe: An der Mündung räuchernder und spendender Priester, die Gattin und drei Klageweiber. Im Schachte steigt ein Mann herauf oder hinunter. Am Fuße zwei seitliche und eine tiefere Kammer. In der rechten zwei Mumien. In der linken und im Schachte (eigentlich wohl nur in der Kammer) zwei Priester, einer in Schakalmaske. mit einer Mumie. NR.

Abb. 100
Abschied der Frau von der Mumie am Grab hause, der schräge Treppenschacht mit dem Seelenvogel, der Speise und Trank hinabbringt, und die vier unteren Kammern mit der Mumie und ihren Beigaben. NR.

Abb. 101. Igel im Erdloch. AR.

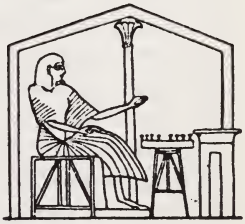


Abb. 102
Der Verstorbene beim Brettspiel im Mattenzelt. NR.

Worte „herauskommen“ und „hineingehen“ durch eine kriechende Schlange in ihrem durch eine Linie angedeuteten Loche wieder.

In die Nähe der „Schnitte“ gehören nun auch die Bilder von Gebäuden, wenn dem Zeichner weniger am Grundriß als an der Höhenform der Räume und ihrem

Inhalt liegt. Da ziehen sich die Wände auf schmale Streifen zusammen, die eben genügen, um vielleicht den Stoff anzudeuten. Dies ist der Sinn der Wiedergabe von Dächern und Wänden vor allem bei Mattenzelten wie Abb. 102, wenn dabei die Wände mit jenem Muster von Stengeln und Bünden gefüllt sind[173], das die Oberfläche der Matten, nicht den „Schnitt" durch besonders dicke, etwa gar mehrschichtige, wiedergibt (Abb. 156).

Von wirklichen, als solche vorgestellten Schnitten durch Mauern, wie sie etwa die Renaissance in ihren Bildern verwendet, um das Innere von Räumen zu zeigen, kann, das mag noch einmal ausdrücklich betont werden, weder beim Zeltbilde von Abb. 102 noch in irgendeinem anderen ägyptischen Hausbilde jemals

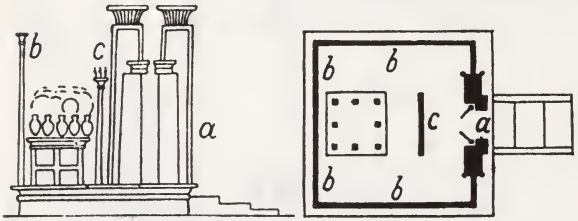


Abb. 103
Bühne mit umhegtem Altar. Daneben der zu erschließende Grundriß. NR.

die Rede sein. Sehr verlockend sind vorn offene Lauben, bei denen die Zeichnung nur einen geknickten Streifen für die Rückwand und für das, da die Seitenwände im Bilde fehlen, scheinbar stützenlose Dach gibt, also ähnlich wie die Gebilde auf Taf. 39, 1 aussieht. Aber auch die Abb. 103, die einen umhegten Altar auf einer Bühne darstellt, würden unsere Bauleute, abgesehen von dem von vorn gesehenen Tore, sicher als Schnittzeichnung ansprechen. Und doch ist das pfeilerartige Gebilde b, das die Mantelmauer andeutet, ebensowenig ein Schnitt wie die Zeichnung der Korbwandung in Abb. 98; und auch die schlangengekrönte Schirmwand c, die den neugierigen Blick durch die Tür a ins Innere abfangen soll (vgl. Abb. 107 bis 109), ist nicht im Schnitt, sondern allenfalls in Seitensicht vorgestellt[174]. Die den Schirm krönenden Königsschlangen sind entweder nur vorn auf der langen Vorderkante oder vielleicht besser auf allen vier Kanten zu denken. An gedachte Schnitte zu glauben, lasse man sich auch nicht durch die Art verlocken, wie mehrstöckige Gebäude, manchmal mit mehreren Treppenläufen, gezeichnet werden (Abb. 221)[175]; Treppenbilder verführen leicht dazu. Aber wie man noch heute in Ägypten oft Treppen an den Außenseiten von Häusern aufsteigen sieht, so war auch der alte Ägypter gewöhnt, sich Treppen überhaupt, auch innere, in gestufter Seitensicht vorzustellen. — Vielleicht erst aus der Umdeutung solcher scheinbaren Schnitte sind später, in einer ganz anderen Naturwiedergabe, die wirklichen erwachsen. Es geht hier nicht etwa nur um Worte. In die ägyptischen Zeichnungen unsere Gedanken an Schnitte hineinzutragen, wäre ebenso verkehrt, ja fast noch verkehrter, als wenn man in physikalische Anschauungen vorsokratischer Philosophen ohne weiteres schon die entsprechenden, dem Namen nach gleichen Begriffe der heutigen Natur-

wissenschaft hineinlegte. Im Neuen ist der Name für etwas dem Alten nur in gewisser Weise Ähnliches übernommen, aber geistig recht Anderes entstanden.

Mit einer sehr beachtlichen Darstellung seien die „Schnitte" hier abgeschlossen. Unter den Himmelsbildern an der Decke des Grabes Ramses des Sechsten stößt man auf ein von oben geschautes Sonnenschiff. In der Mitte des Decks steht

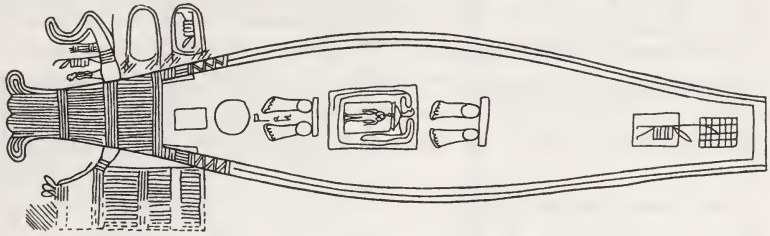


Abb. 104. Sonnenschiff von oben. Beiderseits der Kapelle Standbilder durch Fußspuren wiedergegeben. NR.

(Abb. 104) eine Kapelle mit ihrem Gotte. Vor und hinter ihr sieht man je ein Paar großer Menschenfüße, deren Fersen durch Langrunde gefüllt sind. Obgleich unklar bleibt, was die hinter jedem Paare liegende Platte darstellt — nur zögernd denkt man an die Rückenplatte —, ist es doch unzweifelhaft, daß die seltsamen Zeichnungen Standbilder andeuten sollen. In den Langrunden möchte man einen etwas oberhalb der Knöchel geführten Schnitt sehen, und doch wäre das

Abb. 105
Fassungen von Beterspuren. Spz.

gewiß eine Täuschung. Was die Naturwiedergabe anbetrifft, gehören in denselben Kreis die in der Spätzeit so oft auf Tempeldächer eingemeißelten Fußbilder (Abb. 105), die festhalten sollen, daß dort einmal ein Frommer betend gestanden hat. Es gibt dafür, wie aus der Abbildung hervorgeht, verschiedene Fassungen. Im allgemeinen darf man sagen, daß sie mit ihren Sandalenriemen und Fußnägeln nicht, wie wohl in anderen Länderen, Fußsohlen sind, sondern das darstellen, was der Mensch beim Hinabblicken auf seine Füße sieht, hinten aber natürlich abgerundet durch den an sich nicht sichtbaren Fersenumriß. Da nun im Bereiche der Beterspuren wohl kaum ein Schnitt wirklich vorgestellt sein kann, sondern nur das Rund der Unterschenkelsäulen, sind damit auch die Standbildandeutungen von Abb. 104 aus der täuschenden Nähe heutigen Werkzeichnens in altägyptisch vorstellige Denk- und Darstellweise[1]) gerückt.

[1]) Vgl. S. 264.

Die Zeichnungen von *Gebäuden* können uns außer dem schon Genannten noch auf *sonstige Eigentümlichkeiten* geradvorstelliger Bilder führen. Ich will das Nötigste kurz besprechen.

Das Zeichen „Haus" in der ägyptischen Schrift ist ein Rechteck aus schwarzen Streifen mit einer Türöffnung ⊏⊐ . Erinnern wir uns an das über angebliche Schnitte Gesagte, so wissen wir, daß ursprünglich einfach gemeint ist: „Ich habe einen Raum, der ringsum von etwas begrenzt ist, was ich durch schwarze Farbe als aus Nilschlamm bestehend angebe." Ob dabei an ein bedecktes Gemach oder ein Gehöft zu denken ist, bleibt unentschieden. Bald wird man sich einen Grundriß darunter vorgestellt haben. Einem Baumeistervolke wie den Ägyptern sind Grundrißzeichnungen schon früh vertraut gewesen, die man ja, wenigstens in

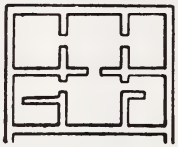


Abb. 106
Hausgrundriß. NR.
(Ausschnitt aus einer Hausdarstellung.)

geschichtlicher Zeit, für jeden sorgfältigen Bau in natürlicher Größe auf der geebneten Baustelle vorzureißen pflegte [176]. Wir finden denn auch öfters Gebäudebilder, die (Abb. 106) sicher im Grundrisse nach der uns vertrauten Weise gezeichnet sind, und auch Abb. 112 würde, wenigstens in der Art, wie sie die Säulenstellung angibt, in solche Darstellung passen.

Wenn alle Gebäude derart gezeichnet worden wären, würden sie dem Verständnis keine Schwierigkeiten bieten; auch daß man meist die Türen nicht durch bloße Löcher in den Grundrißwänden andeutet (Abb. 106), sondern in Vollsicht auf die Mauerlinien stellt oder an sie lehnt (Abb. 112), stört uns gewiß nicht. Aber man will oft nicht nur die Grundverteilung der Räume und die stattlichen Türen zeigen, sondern auch mehr vom Aufriß, etwa das Dach und die tragenden Säulen. Eine einheitliche Ansicht alles dessen gab es natürlich für die Geradvorstellung nicht, und so tritt denn hier die „sichtbare Begriffbildung" oft in einer Weise zutage, daß wir es heute in schwierigeren Fällen vorläufig noch aufgeben müssen, ein genaues Verständnis zu erreichen.

Eins der klarsten Hausbilder ist Abb. 107, aber nur deshalb, weil der Künstler in der glücklichen Lage war, das Haus — es ist der Palast von Amarna — auf der Vorderseite aufzubauen, so daß alle Haupttüren sich der Mittelachse anpassen. Das geht indessen nur, wenn ein Gebäude nicht von aus- und eingehenden Menschen belebt ist. Denn wäre das der Fall, so entständen die gröbsten Widersprüche: Da es in der ägyptischen Kunst ein Schreiten nur im Sinne der Bildflächenbreite gibt, würden die Leute alle an den Türen vorbeizulaufen scheinen. Daraus helfen sich die Zeichner meist dadurch, daß sie das Haus auf eine seiner Seiten legen (Abb. 108). So können zwar nun Menschen durch die Türen ab- und zugehen, aber für uns ist das Hausbild an sich viel schwieriger geworden.

Abb. 109 gibt den aus Abb. 107 und 108 zu erschließenden Grundriß, ohne einen Versuch, ihn nach erhaltenen Häuserresten aus Amarna zu verbessern. Der Leser möge mit seiner Hilfe versuchen, sich die noch verhältnismäßig einfachen

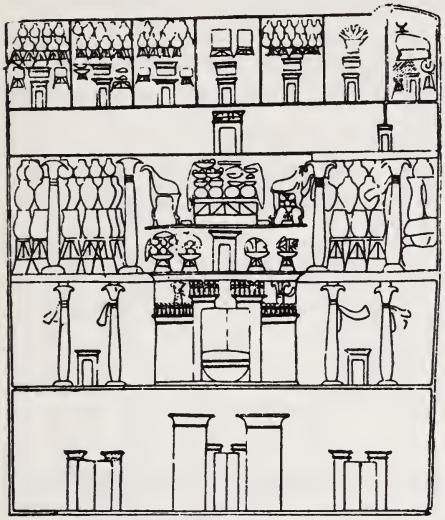


Abb. 107

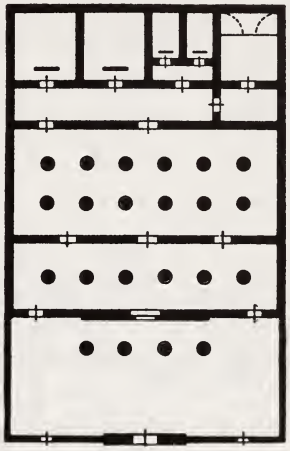


Abb. 109

Darstellungen des Palastes in Amarna. NR.

Abb. 107
Von vorn.

Abb. 108
Von der Seite.

Abb. 109
Aus Abb. 107 und 108 erschlossener Grundriß.

[Hinter dem großen Empfangsfenster in der Rückwand des Vorhofes ist nach erhaltenen außeramarnischen Palastresten ein Stufentritt zu denken.]

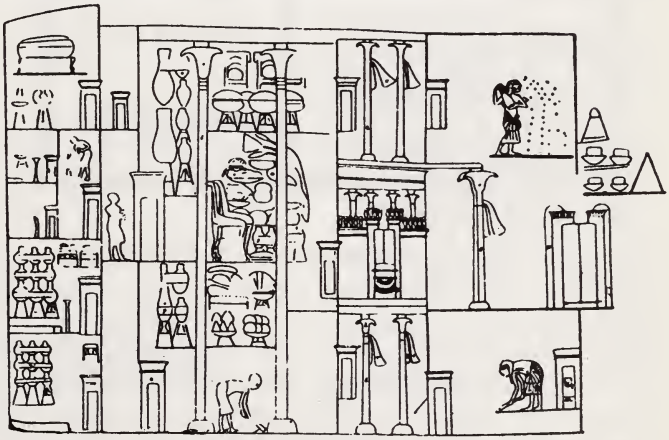


Abb. 108

beiden altägyptischen Bilder vertraut zu machen und wird dann merken, wieviel Nüsse in den Einzelheiten auch bei ihnen noch zu knacken übrigbleiben.

Einige Hilfen seien hier beigesteuert: Aus dem politisch unruhigen Ende des Alten Reiches haben wir zwei lehrreiche unterschiedene Bilder von Stürmen auf Festungen. Im ersten (Abb. 110a) sehen wir, im Grundriß dargestellt, eine durch

Turmvorsprünge verstärkte langrunde Ringmauer. An diesen Grundriß hat der Künstler eine Sturmleiter gelegt und kann das tun, da er ja nichts weiter will als zeigen: „An die Festung ist eine Leiter gelegt." Und sein Bild ist für ihn mehr als ein Grundriß: Es ist die *ganze* Festung, auch als Hochbau. Ist hier die

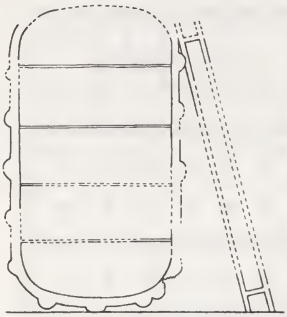


Abb. 110 a
Leiter an einer Festung von Deschasche. AR.

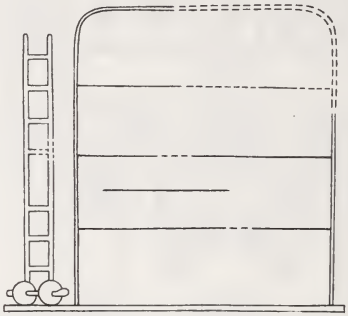
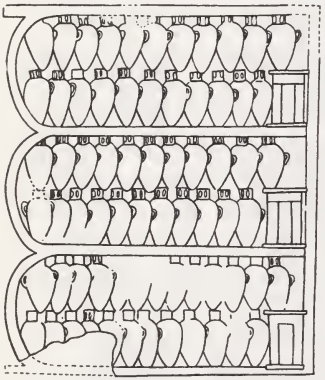
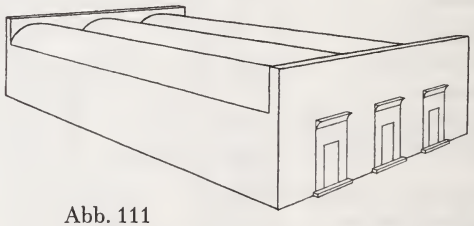


Abb. 110 b
Festung mit Leiter. Sakkara. AR.

Mauerhöhe nicht sichtbar, so sehen wir dagegen im zweiten Bilde (Abb. 110 b) einen beträchtlichen Teil von ihr, der aber oben in einen Bogen übergeht. Wir möchten ihn zunächst für eine gewölbte Decke halten, werden jedoch bald erkennen, daß hier die Linie der gerad aufsteigenden Mauer in die des runden



a



b

Abb. 111
Speicherreihe mit gewölbten Deckeln. NR.
a in ägyptischer,
b in perspektivischer Zeichnung.

Grundrisses umspringt. In diesem Zuge ist dem Festungsbilde die Abb. 111 a verwandt: Wir sehen ein mit Krügen und anderem gefülltes Speichergebäude aus mehreren nebeneinander gestreckten Räumen. Diese laufen scheinbar apsisähnlich aus. Niemand aber, der die gewaltigen Speicher des Ramesseums in Theben mit ihren Reihen von langen Tonnengewölben kennt, wird auch nur einen Augenblick an der von N. de G. Davies gegebenen Deutung zweifeln, wonach es sich um rechtwinklige, mit Rundbögen gewölbte Räume (Abb. 111 b)

handelt. Also weisen die Linien der langen Wände sowohl auf den Grundriß wie auf das aufgehende Mauerwerk, das die Gewölbe trägt.

In den Palastbildern von Abb. 107 und 108 gibt die große viereckige Umfassung natürlich zunächst den Grundriß des Hauses, was bei Abb. 107 in die Augen springt, und bei 108 sich auch darin zeigt, daß das Hoftor in ihm liegt. Aber die im Bilde oberen und unteren Seiten sind zugleich auch Fußboden und Dach. So kommt es, daß in Abb. 108 der fegende Mann und die Füße der Säulen auf

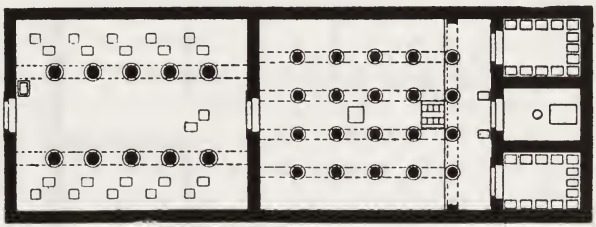


Abb. 112
Die Kanzlei des Königs. NR. (Die punktierten Linien geben die Stellen von Inschriftzeilen an.) Unten der zu erschließende Grundriß des Gebäudes.

der unteren Linie stehen, die Säulenköpfe die obere tragen können[177]. Die hohen Säulen im großen Saale reichen also zwar vom Boden zum Dach, aber Boden- und Dachlinie stellen doch zugleich auch die Seitenwände des Saales vor. Man beachte dazu noch, wie in Abb. 107 und 108, um eine Lüftungswölbung über dem Schlafzimmer anzudeuten, der Umriß des Hauses gehoben ist, hier also das Dach bezeichnet, jedoch unmittelbar daneben wieder die Seitenwand. So gleiten auch hier im selben Bilde die Bedeutungen der Linien ineinander über.

Etwas genauer eingehen möchte ich auf Abb. 112, die die Arbeit in einer Kanzlei darstellt. Der Vorgang spielt sich ab in einem fast völlig regelrecht entworfenen Grundrisse, dessen Säulen, wie auf S. 136 bemerkt, nur durch ihre ringförmigen Standorte angedeutet sind. In diesem Grundriß aber stehen die Türen wie üblich im Aufriß und sind, je nachdem es der Platz gestattet, bald waagerecht, bald senkrecht gezeichnet. Die untere Seitenwand des Hausgrundrisses, auf der

diese Zeichnung ruht, ist, wie in Abb. 108, zugleich die Standlinie für einen Teil der Figuren. Wieviel Kenntnis und Mitarbeit solche Zeichnungen vom Be-

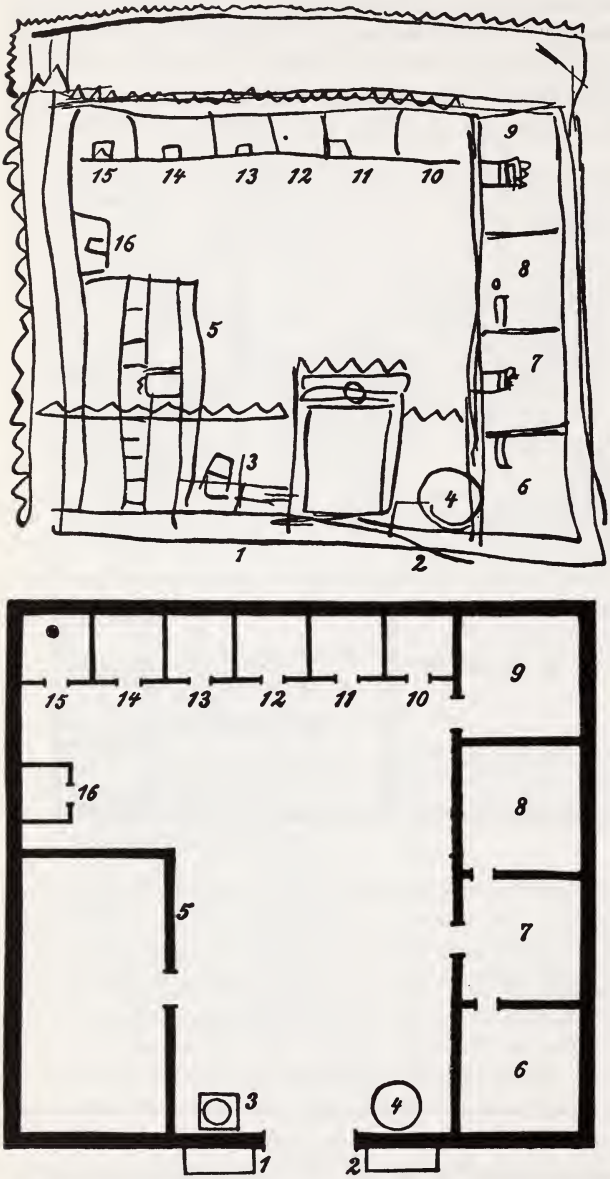


Abb. 113
Zeichnung eines heutigen Nubiers nach einem Gehöft.
1. 2. Bänke.
3. Kühlfaß.
4. Vorratsschrank.
5. Hauslaube mit Fenstern.
6. Vorratskammer.
7. Offener Vorraum.
8. Herdraum.
(6—8 sind Frauenräume).
9. Hausherrnraum.
10. Strohscheune.
11. Mehlraum.
12—15. Ställe.
16. Abtritt.

Unten der Grundriß nach unserer Zeichenart.

schauer verlangen, läßt sich gut an einem Zuge unseres Bildes zeigen. Rechts sind drei kleine Kammern: In den beiden äußeren stehen Aktenkästen, in der mittleren eine Figur Thoths, des Gottes des Schreibwesens, in Affengestalt. An

sich geht aus dem Bilde nicht hervor, wo die Tür dieses mittleren Raumes liegt. Darin deutlich zu sein, wäre möglich gewesen, wie die Türen der Nebenräume beweisen. Aber diesmal kam es dem Künstler mehr darauf an zu zeigen, diese Tür sei stattlicher als die kleineren der Aktenkammern; doch dann hätte der Platz nicht erlaubt, sie senkrecht auf die Vorderwand zu stellen: So hat er sie mit der Höhe an diese gelehnt, und es bleibt nun dem Beschauer überlassen zu bedenken, daß die Tür natürlich in die Mitte der vorderen Zimmerwand gehört, worauf ja auch die Affenstatuen und das Treppchen weisen. Ein von L. Borchardt beigefügter Grundriß wird das Gesagte noch klarer machen.

Man kann sich ein Haus auch von außen als einen Block vorstellen. Für das, was man erwarten könnte, ist das Gespräch mit einem Bauern bezeichnend, von dem mir eine Malerin erzählt hat. Sie hatte ein Bauernhaus gezeichnet und fragte am Schlusse den Besitzer nach seiner Meinung. Er war sehr unbefriedigt und erwiderte: „Das Haus kann doch nicht fertig sein; ich sehe die andere Seite mit den Fenstern ja gar nicht." Damit meinte er die in dieser Ansicht verdeckte Seite. Wir haben auf S. 108 in der Tat gesehen, daß man auch die Zeichnung eines Hauses mit drei seiner Seiten nicht für unmöglich erklären könnte, wenn auch, soviel ich weiß, bisher aus Ägypten ein solches Hausbild nicht nachzuweisen ist. — Jene Malerin fügte ihrer Erzählung hinzu: Der Begriff des Bauern von einem Hausbilde scheine gewesen zu sein, daß man das Äußere wie das Innere gleichzeitig müsse überschauen können, denn auch seine Tiere und Gerätschaften hätte er gern vollzählig auf diesem Bilde gesehen. Der Palast von Abb. 107 und 108 ist der Erfüllung solchen Wunsches recht nahe. — Wir haben ein bekanntes altes Spottgedicht: „Mein Herr Maler, will er wohl uns abkonterfeien? Mich, den reichen Bauer Troll, und mein Weib Mareien?" usw., wo der Bauer sich in seiner ganzen Lebensumgebung gemalt sehen will, Feldmark, Dorf, Kirche, Haus und die Familie in Arbeit und Feier draußen und drinnen, alles in Einem Bilde. Da hat, ähnlich dem auf S. 127 genannten W. Busch, der Maler-Dichter früher als der Forscher einen tiefen Blick in das Wesen der „vorgriechischen" Naturwiedergabe getan.

In Abb. 113, dem Werk eines erwachsenen heutigen Nubiers, das er der mündlichen Beschreibung seines Gehöftes beigab, findet man alle Grundeigenschaften der altägyptischen Hausbilder wieder.

Der Leser wird kaum beobachtet haben, daß in dem Zeltbilde von Abb. 102 die Tür an die Wand gerückt und nicht auf die Mitte der Grundlinie gestellt ist. Das ist nicht nur geschehen, um Raum für den Inhalt zu gewinnen. Denn ganz dasselbe finden wir auch bei Bildern von Gebäuden, die nur in Außenansicht gezeichnet sind; so schon bei Hütten aus der ersten Dynastie (Abb. 114), bei Kornspeichern aus dem Alten Reiche[178] und bei den altertümlichen aus Flechtwerk bestehenden Götterkapellen[179]. Bei Bildern solcher Gebäude kommt, wie in dem soeben eingefügten Schriftzeichen; die Tür auch in der Mitte vor. Für ihre Verschiebung an den Rand spielt doch wohl mit, daß diese Bilder von Gebäuden in der Vorstellung nicht ganz für sich allein entstehen, sondern mit Be-

zug auf Leute, die ein- oder ausgehen wollen, ob sie auf dem Malgrunde daneben gezeichnet werden oder nicht. So wird ihnen, gewiß meist unbewußt, die Tür entgegengeschoben. Recht deutlich tritt natürlich der Grund zum Verschieben der Tür hervor, sobald sich wirklich eine Handlung bemerkbar macht (Abb. 115)[180], wenn

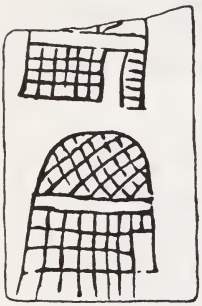


Abb. 114
Hütten.
Bilderschrift.
Fz.

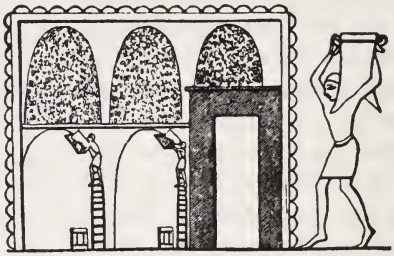


Abb. 115. Hof mit Speichern und Kornhaufen. NR. [Die Einschüttlöcher sind im Urbilde rechtwinkling.]

auch nur durch eine angelegte Leiter oder ähnliches angedeutet, wie bei den Pfahlbauhütten der Bewohner des Landes Punt[1])[181]. Es fällt geradezu auf, wenn einmal die obere Tür eines Speichers der Form von Abb. 115 in der Mitte sitzt, obgleich das Einschütten vorgeführt wird.

Abb. 116 a

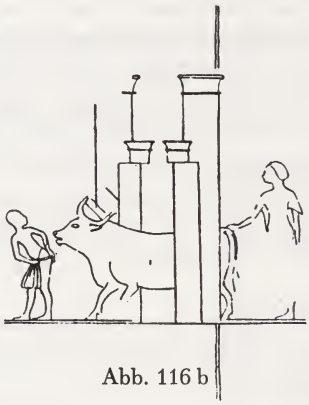


Abb. 116 b

Durchschreiten einer Tür und eines Hoftores. NR.

Abb. 117
Landende Schiffer.
NR.

Manchmal macht es den Zeichnern Freude, den Eindruck zu erwecken, ein Wesen verschwinde wie in Abb. 116 a halben Leibes in einer Tür, oder trete aus ihr hervor. Blicken wir auf Abb. 116 a, so möchten wir geneigt sein anzunehmen, sie sei nach unserer Art unmittelbar aus dem Seheindruck geschöpft. Und doch ist das wohl kaum so rein der Fall; es wird weit mehr Vorstellung in ihr stecken, als wir glauben. Solche Zweifel werden uns gar nicht kommen bei einem Blick auf den Mann, der in der vortrefflich lebendigen Gruppe von Abb. 117 halben Leibes

[1]) Propyl. 2^3, 364,1.

aus der Tür einer Schiffkajüte heraussieht: Sein Körper setzt sogar, wie die aufgeschlagenen Türflügel von S. 220, erst am äußeren Rande des Türpfostens an[182]. Zudem liegt die Tür in Wirklichkeit nicht einmal in der Seite der Kajüte, sondern in ihrer Vorderwand, führte also auf den von Bord zu Bord laufenden Durchgang zwischen Kajüte und Vorderlast. Zu vergleichen ist damit ein anderes Bild des Neuen Reiches[1]), das vorführen will, wie ein Festzug ein Tempeltor zwischen den üblichen Türmen (Abb. 231) nach links durchschritten hat und nur der schließende Mann noch nicht ganz herausgetreten ist. Der vortreffliche Künstler hat den allein schon sichtbaren vorderen Teil dieser letzten Gestalt nicht etwa, entsprechend dem hinteren Teile der ersten Figur von Abb. 116 a, innen an den rechten Türpfosten gesetzt, sondern an den äußeren Rand des linken Turmes. Besonders aber mag ein Bild aus Amarna warnen (Abb. 116 b): Durch ein Tor in einer, wie in Abb. 116 a nur als senkrechter Strich gezeichneten, Hofmauer wird ein Ochse getrieben. Der Zeichner ließ sich bestimmen durch die Vorstellung, das Rind sei eben im Begriff, das Tor zu durchschreiten, also ein Teil von ihm stehe schon diesseits, ein Teil noch jenseits. Das zeigt denn auch sein Bild.

VERSCHIEDENES ZU EINZELKÖRPERN

Der bisherige Überblick wird, denke ich, trotz seiner Knappheit, wenn man die Deutungen der Beispiele sinngemäß weiterverwendet, schon die wichtigeren Eigenschaften der ägyptischen und überhaupt jeder vorgriechischen Darstellweise von Einzelkörpern verstehen helfen; einiges werde ich noch im gleichen oder später Folgenden nachholen.

Aus dem Gesagten geht zunächst wohl hervor, daß es feste Regeln nicht geben kann. Von einem nach den Gesetzen strenger Perspektive abzuzeichnenden Dinge, etwa einem Stuhle, können wir im voraus genau sagen, wie er von einer bestimmten Stelle her aussehen muß. Und alle, die ihn von eben demselben Punkte aus zeichnen, werden uns immer nur ein gleiches Bild liefern. Ägyptisch war das nicht möglich.

Selbst wenn jeder Zeichner sich genau an die Stelle des andern vor das Vorbild gesetzt und es getreu abzuzeichnen versucht hätte, konnten, je nachdem er an den einzelnen, ihm sichtbaren oder unsichtbaren Teilen und Eigenschaften des Stuhles Anteil nahm, die verschiedensten Bilder entstehen, von denen sich gewisse aus irgendwelchen Gründen zu Dauerformen verfestigen. L. Borchardt hat die auf S. 90 angeführte ältere Anschauung vom Wesen der ägyptischen Naturwiedergabe dadurch zu verbessern geglaubt[183], daß er hinzufügte, die untereinander nicht im Einklang stehenden Teilansichten ergäben doch insofern eine einheitliche Ansicht, als alle von einem einmal angenommenen Punkte aus sichtbaren Teile wiedergegeben würden. Wer mir bis hierher gefolgt ist, weiß, daß dieser Zusatz schon die bloßen Tatsachen unrichtig beschreibt.

[1]) Atlas 1,119.

Kinder und zeichnerisch Ungebildete, die noch nicht, wie K. F. Klöden in seiner auf S. 251 erzählten Geschichte, durch Kenntnis der anderen Zeichenart irre gemacht sind, kennen unüberwindliche Schwierigkeiten nicht, wenn sie auch manchmal nachdenken, wie sie ihre Vorstellungen aufs Papier bringen sollen und den Versuch vielleicht gar entmutigt aufgeben. Meist finden sie mit nachtwandlerischer Sicherheit eine Fassung für alles, was sie wollen. Und was sie brauchen ist da, als hätten sie bloß in die Luft zu greifen. Das gilt auch oft noch für den Ägypter, wenn auch nicht in gleicher Unbefangenheit. Ein Beispiel: Ein Mann hat eine Ziege zum Ausweiden an einen Baum gehängt. Die Vorstellung des ägyptischen Zeichners verfügt für den Baum nur über die alte, außen keglig glatte Form. Flugs wächst ihm aber (Abb. 118) aus dieser der Ast heraus, den das Aufhängen des Tieres verlangt, gerade eben dieser eine Ast.

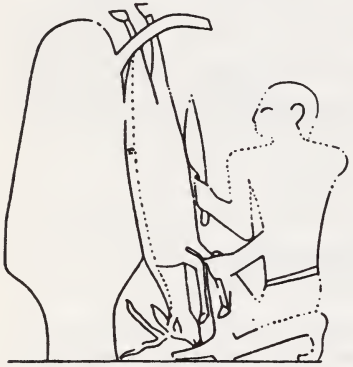


Abb. 118. Ausweiden einer Ziege an einem Baume. NR.

Es wird nützen, sich aus ägyptischen Bildern einige Darstellmöglichkeiten an bestimmten Körpern, etwa an *Stühlen* oder *Betten* einmal vor Augen zu halten, wobei die Reihe durchaus noch nicht alles Denkbare, und vielleicht nicht einmal alles Vorkommende, erschöpft.

(Beine). Es scheint, als ob in einer Urzeit auch bei den Ägyptern, wie noch heute bei afrikanischen Stämmen, der Stuhl ein Vorrecht des Herrschers gewesen sei. Da man nun[1]) durch vierbeinige Sitz- und Liegemöbel sich an Vierfüßler erinnert fühlte, lag es nahe, bei der Ausschmückung des Königsthrones an die beiden Tierarten zu denken, in deren Bilde man den König so gern sah: an den Wildstier (Taf. 2,1) oder den Löwen (Taf. 3). Unter Verblassen des symbolischen Gehalts ist die Gestaltung der Beine auf die Stühle der Vornehmen der Pyramidenzeit und die Benutzung des Stuhles allmählich auf die weitesten Kreise übergegangen, Wanderungen von Formgedanken, wie wir sie ähnlich ja öfters in der Kunst- und Kulturgeschichte beobachten. In den Bildern der Grabwände sehen wir, wie die Stierbeine anfangs überwiegen, aber in der fünften Dynastie durch die Löwenbeine zurückgedrängt werden. Das geschieht, wie wir auf S. 187 sehen werden, ungefähr gleichzeitig, wenn auch ohne inneren Zusammenhang, mit dem Auftreten der sogenannten „Staffelung" der Stuhlbeine.

Es gibt ägyptische Zeichnungen von Stühlen und Betten, in denen (Abb. 55) alle vier Beine, zu je zweien an die Enden gerückt, dort frei nebeneinander stehen. — Das übliche Bild ist die reine Seitenvorstellung mit nur zwei Beinen, von denen in älteren Bildern[2]) gar noch das vordere, neben dem Unterschenkel des sitzenden Menschen stehende, aus einem unbekannten Grunde

[1]) S. 61. [2]) Propyl. 2^3, 248,1.

weggelassen wird, so daß der Stuhl dann nur Ein Bein zu haben scheint. — Es gibt Bettbezeichnungen (Abb. 119), bei denen der Zeichner sich das Bett sowohl von oben wie vom Kopf und vom Fußende vorgestellt hat. Dazu kommt noch, daß jedes der Löwenvorderteile scheinbar die kurzen Seiten verlängert und von der Seite gesehen ist, während nach unserer Art ja die Tiere in die Richtung der Längsseiten blicken müßten. So tun es denn auch die Löwen bei anderen an derselben Wand wie Abb. 119 sich findenden Betten, die der Zeichner sich von oben und von den beiden Längsseiten vorgestellt hat, deren Fußpaare also senkrecht zu diesen stehen. Betten mit solchen Beinzeichnungen kenne ich nur aus

Abb. 119. Bett mit drei Mumien. NR.

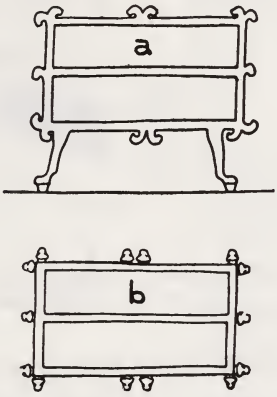


Abb. 120
a Thronuntersatz. AR.
b Erschlossene Aufsicht.

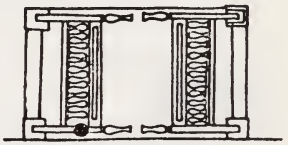


Abb. 121. Auf die lange Seite gelegtes Bettgestell. Griech.-röm.

der religiösen Kunst auf den Decken der Königsgräber; die weltliche hat sie ausgeschieden. Die Zeichnung der Löwenköpfe hat ihr Gegenstück in Abb. 120 a. Dieser bettähnliche Thronuntersatz ist in derselben Ansicht gegeben wie das Bett von Abb. 66. Diesmal aber läuft jedes der vier Rahmenhölzer an jedem Ende in einen Löwenkopf aus; außerdem sitzt noch je einer in der Mitte der Schmalseite und je ein Paar in der Mitte der Längsseiten. Das ägyptische Bild gibt sämtliche Köpfe in Seitensicht; eine Obersicht des Geräts nach unserer Zeichenweise ergäbe Abb. 120 b[184]. In einem altmexikanischen Relief findet man die Darstellung eines Statuensockels, an dem aus der Mitte jeder Seite ein Schädel herausragte[1]): Im Flachbilde erscheinen alle drei sichtbaren in Seitensicht, wie die Löwenköpfe von Abb. 120 a. — Tischler haben bei der Arbeit ein fast fertiges Bett (Abb. 121) auf die eine Seite gelegt und arbeiten an der anderen vom Kopf- und Fußende her. In der Zeichnung sieht es so aus, als seien die in Wirklichkeit natürlich festen Beine nach innen an die Unterfläche des Liegerahmens geklappt, so wie wir es bei manchen unserer Feldbetten tun können[185].

(Sitz). Bei den Sitzrahmen von Stühlen laufen oft die hinteren Enden der seitlichen Rahmenleisten (Abb. 124 bis 126), selten auch die vorderen, in Papyrosdolden aus; man sieht nicht recht warum. — Meint man eine mehrsitzige Bank, so

[1]) E. Seler, Beob. u. Stud. i. d. Ruin. v. Palenque (Abh. d. Kgl. Pr. Ak. d. Wiss. 1915) S. 126.

reckt man unbedenklich das, was sonst die Seite des Sitzens wäre, zur nötigen Länge. Sie schneidet in Abb. 168 a die Beine des zu hinterst Sitzenden, ein deutliches Zeichen, daß der Maler nicht ohne weiteres an die lange Vorderkante gedacht hat. Wo, wie in Abb. 168 b, die Sitzkante von den Menschenbeinen geschnitten wird, ist im Geiste des Malers die Seitenkante an dieser Stelle in die Vorderkante umgesprungen. Die Linien sind ihm also doppeldeutig wie die auf S. 138 besprochenen. Der Sitz kann auch seine Oberfläche zeigen (Abb. 122 und Abb. 66). In der frühen Pyramidenzeit hat man eine Art zweibeiniger Pritsche, eigentlich nur eine keilkissenartig ansteigende Rückenlehne. Sie wird gewöhnlich in reiner Seitenvorstellung gezeichnet, aber einmal (Abb. 123) sieht man

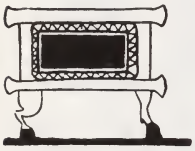


Abb. 122
Stuhl mit Sitz
in Aufsicht. AR.

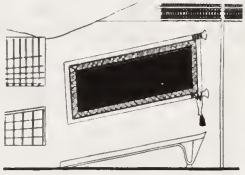


Abb. 123
Pritsche mit Liegefläche. AR.

darüber auch die Liegefläche. Warum deren Schmalseiten nicht rechtwinklig auf den Längsseiten stehen, sondern senkrecht zur Bodenlinie aufsteigen, werden wir vielleicht niemals verstehen.

(Rückenlehne). Die übliche Rückenlehne eines Stuhles kann sich, wie es fast immer geschieht, von der Seite zeigen (z. B. Abb. 221 links); manchmal aber sieht man sie von vorn (Abb. 67). In Abb. 124 verschwindet sie dabei hinter dem Körper des Sitzenden. Fügte man über den Sitz von Abb. 122 die Rückenlehne von Abb. 67, so gewönne man ein Stuhlbild, wie ich es von einem dreieinhalbjährigen Mädchen kenne[1]): Sein Bild sieht wie eine Leiter aus, deren Holme am obersten Ende und noch zweimal darunter durch waagerechte Linien verbunden sind, während die unteren Enden frei auslaufen. So stehen Beine, Sitz und Lehne in Vollsichten übereinander.

(Armlehnen). Armlehnen werden meist in ihrer breiten Ansicht (Abb. 124) gezeichnet, aber manchmal auch in der schmalen Vordersicht (Abb. 126)[2]). Wie das Bild wird, wenn auf einer zweisitzigen Bank mit flächigen Seitenlehnen ein Ehepaar Platz finden soll, bei dem die Frau in der üblichen Weise den Mann umfaßt, zeigt Abb. 125: Die Lehne wird wie der Sitz gereckt. Ich zergliedere das Bild auf S. 182.

Diese Reihe ließe sich, wie gesagt, verlängern; man sieht aber schon aus der Auswahl, daß die Frage: „Ist diese oder jene Darstellung eines Körpers in Ägypten möglich?“ eigentlich nicht beantwortet werden kann. Sie ist mir oft gestellt worden, aber ich habe stets nur antworten können: „An sich ist jede Darstellung möglich, die man aus den Grundeigenschaften ‚vorgriechischer‘ Zeichnungen ab-

[1]) Mitgeteilt von Frau D. Wolle-John.
[2]) [Vgl. dazu Atlas III, S. 182 f.].

leiten kann. Es fragt sich nur, welche Art die hohe Kunst jener Zeit angenommen und ausgebildet hat.“ [1]) Eine Sammlung, die feststellen soll, welche Formen zu gewissen Zeiten für die einzelnen Wesen und Gegenstände vorkommen, müßte

Abb. 124. Armstuhl. AR.

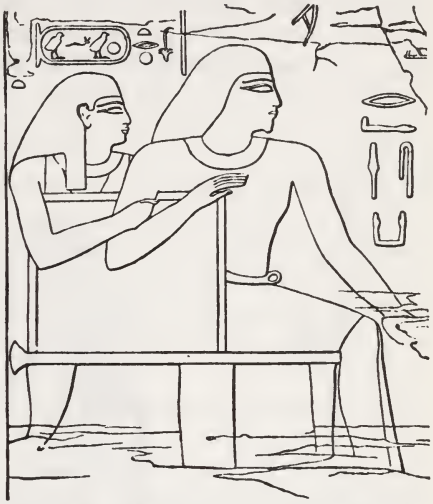


Abb. 125. Zweisitziger Armstuhl. AR. [Auf der vom Beschauer rechten Schulter des Mannes fehlt die Hand der Frau.]

damit rechnen, durch jedes neu auftauchende Denkmal erweitert und berichtigt zu werden. Für eine Reihe wohlausgewählter Körper sollte sie aber eines Tages gemacht werden und würde für die Erkenntnis der Entwicklungsrichtung sich

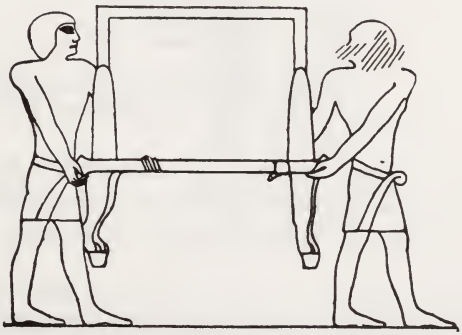


Abb. 126
Tragen eines Armstuhles. AR. Die Sitzfläche in Seitenansicht, die Beine seitlich gestaffelt, die Rücken- und Armlehnen in Vorderansicht. Beide Hände jedes Trägers am Sitze sichtbar.

wertvoll zeigen. Ich muß mich damit begnügen, nur die wenigen Grundformen aufzudecken und durch Beispiele zu belegen, nach denen jeder die ihm aufstoßenden Fälle zu deuten in der Lage ist. Er wird aber auch an den Abbildungen dieses Buches noch manches von mir nicht Angemerkte finden.

[1]) [Über die Mitwirkung ästhetischer Gründe s. S. 348 ff.].

Noch etwas anderes lehrt die bisherige Übersicht, nämlich die zuerst von F. W. von Bissing ausgesprochene Wahrheit, daß wir *kein ägyptisches Flachbild eines mehrgliedrigen Gegenstandes in dem, was es darstellt, ganz verstehen können, wenn wir nicht das Vorbild selbst oder wenigstens einen anderen gleichartigen Körper kennen*[186]. Nur durch die wunderlichen Annahmen klingt es widersinnig, daß nach dem Untergange der jetzigen Menschenart und ihrer nächsten Ver-

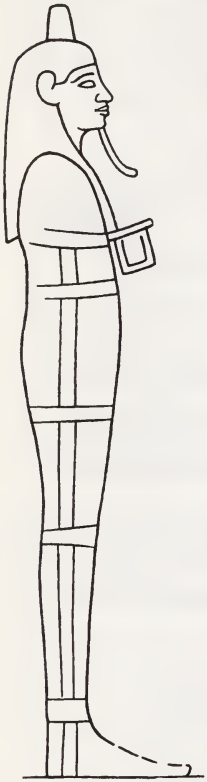


Abb. 127 a
Mumienhülle mit aufgemaltem Brustschmuck. NR.

Abb. 127 b. Mumienhülle mit frei flatterndem Brusttäfelchen. NR.

Abb. 128. Gefüllter oder mit Wasserlinien bemalter Krug. NR.

wandten im Tierreiche sowie ihrer sämtlichen Rundbilddarstellungen wohl niemand allein aus dem wechselseitigen[1]) ägyptischen Flachbilde (Taf. 1) eine rundbildliche Figur des Menschen, so wie er gewesen ist, mit Sicherheit neu schaffen könnte.

Es kann niemand erwarten, daß meine Sätze und Beispiele ihm einen Dietrich in die Hand geben, der jedes Schloß öffnet. Vor vielen Zeichnungen stehen wir wie vor fest verschlossener Tür, so wie wir vor Abb. 85 ständen, wenn uns nicht indianische Zeichner selbst ihr Verständnis eröffnet hätte.

Oft hilft uns selbst die Kenntnis ägyptischer Altertümer nicht entscheidend. In Abb. 127 a scheint eine körperliche Geierfigur auf der Mumienbrust zu liegen,

[1]) S. 115.

und so müßten wir schließen, wenn wir nicht wüßten, daß die Figuren mit schützend ausgebreiteten Flügeln dort stets nur Flachbilder sind[1]). Natürlich könnte aber jeder neue Sargfund, der eine hervorspringende Figur brächte, die Behauptung umstoßen. Ganz ähnlich flattert in Abb. 127 b ein flaches Täfelchen frei vor der Brust der Mumie. In Wirklichkeit ist auch dieses nur aufgemalt zu denken, was, so wie beim Geier, zahlreiche erhaltene Mumienhüllen zeigen.

Zu manchem Bilde bleibt uns wirklich der Zugang heute noch völlig verschlossen. Es gibt ausführliche ägyptische Darstellungen von Geräten, bei denen, trotz ernstem Bemühen, noch niemand hat sagen können, wie sie denn eigentlich ausgesehen haben[187]. Abb. 128 wird gewiß ein mit Wasserlinien bemaltes Gefäß darstellen, doch könnte mit der Zeichnung an sich auch ein mit Wasser gefülltes gemeint sein. Ganz unmöglich scheint das aber, wenn, wie in Abb. 98 rechts, nur ein um den Bauch der Krüge laufender Kragen oder Ring als Wasser gezeichnet ist, der manchmal sogar über den Krugumriß vorspringt oder selbst in der Mitte unterbrochen ist[188]. Wir wissen heute noch nicht, was diese Wasserkragen bedeuten.

Bilder wie die Figuren auf dem Rande der Schaubecken von Abb. 129 und 43 e erklärt der eine als die Stecharbeit auf der Innenfläche, der andere als einen körperlich auf den Rand oder in das Innere gestellten Schmuck. Wenn sich auch beweisen läßt, daß nur das Zweite richtig sein kann, so ist doch schon bezeichnend, daß überhaupt ein Zwist hat entstehen können[189].

Mit Sicherheit kann noch heute niemand sagen, wie die oft gewaltig ausspringenden Vorbauten der Männerschurze (Tafel. 12, 2 bis 14) zu erklären sind. Man hat an Versteifungen irgendwelcher Art gedacht, heute aber faßt man sie wohl mit Recht allgemein als eine bloße Andeutung der Weite des Kleidungsstückes auf[190].

Abb. 129. Metallbecken mit kleinen Gefäßen und figürlichen Blumen auf dem Rande. NR.

Abb. 130. Schildviper von vorn und von der Seite. Rundbild.

So werden viele, denen die Königsschlange nur aus der Flachkunst bekannt ist, eine falsche Vorstellung von ihrem wirklichen Bau haben. Sie werden glauben, wenn sie sich erregt aufrichtet, so blähe sie ihre Brust zu einer dicken Blase auf. Und doch zeigt sie in der Natur und in Rundbildern (Abb. 130) ein flaches Schild, das nicht durch Aufblasen entsteht[2])[191].

[1]) Propyl. 2[3], 400,3. [2]) S. 12.

Wer, der nicht Skorpione aus der Natur oder etwa aus ägyptischen Bronzefiguren kennt, würde die Zeichnung des Tieres richtig verstehen, bei der ja der Schwanz seitwärts zu liegen scheint. Das wirkliche Tier trägt ihn, Stachel und Giftdrüse bauchseits, über den Rücken geschlagen. Wenn wir das aber wissen, so lesen wir auch aus der Zeichnung des Ägypters seine Vorstellung richtig ab: „Der Schwanz des Tieres schwebt über dem Leibe." Werden die Beine in Seitensicht gezeichnet (Abb. 131), so ist auch für uns das richtige Verhältnis ohne weiteres Wissen ersichtlich.

Schon *den alten Ägyptern sind manche Bilder ebensowenig wie uns unbedingt selbstverständlich gewesen.* So ist es zu erklären, daß das mißverstandene Flach-

Abb. 131. Skorpion. Schriftzeichen. AR.

Abb. 132. Metallarbeiter, ein Kohlenfeuer anblasend. NR.

Abb. 133. Das heilige Zeichen von Abydos. Rundbild.

bild manchmal im Rundbilde neue andere Körperformen angeregt hat, als es eigentlich meinte. Ein paar Beispiele: Die auf S. 123 besprochene Sargform mit vier Eckpfosten (Abb. 78), bei der nun wirklich der Bogen der Deckelwölbung frei sichtbar ist, wird durch die Flachbilder (Abb. 77) des älteren Sarges mit vollen Wangen (Abb. 76) angeregt sein, wenn auch Antriebe aus der Natur der Holzarbeit mitgewirkt haben mögen.

Auf S. 173 (zu Abb. 156) bespreche ich das Bild der Matte mit einem Brote darauf. Die Umrisse dieses Bildes sind so fest geworden, daß sie sogar auf die Platten hölzerner Opfertische übertragen wurden, wo dann, was eigentlich das Brot darstellt, wie ein Griff aus der Langseite der Tischplatte herausragt[1]).

In der ägyptischen Zeichenkunst kann die Form sehr Verschiedenes bedeuten. Sie könnte als „Schnitt" eine runde Mulde mit rings erhöhtem Rande vorstellen, wie in dem Bilde des gefüllten Kohlenbeckens von Abb. 132. Sie könnte auch zwei brustähnliche Bergkuppen meinen, aber auch ein Tal zwischen zwei in die Tiefe gestreckten Bergrücken; als solche Rinne hat der Schnitzer von Abb. 133 den Fuß des heiligen Sinnbildes der Stadt Abydos, das Schriftzeichen für „Berg" *(dw)* gestaltet.

Das Hübscheste aber ist, daß die ägyptische Zeichenweise des flach auf dem Boden sich windenden Schlangenleibes zu Rundfiguren angeregt hat, wo

[1]) Propyl. 2^3, 269,4.

die Windungen eng aneinandergeschoben sich wie bei einer Spannerraupe hoch erheben (Abb. 130)[192].

Im Vorhergehenden haben wir schon öfters Rundbilder des gleichen Bildgedankes herangezogen, um uns über den körperlichen Bau von Flachbildern zu belehren. Man sollte solche Seitenstücke planmäßig sammeln. Hier sei nur noch ein Beispiel der großen Kunst besprochen, das etwas ausführliche Behandlung fordert.

Wir sind wohl alle einmal der Verlockung erlegen, aus der Haltung des ebenso häufigen wie bedeutenden auf S. 160 besprochenen Sinnbildes vom *Niederschlagen des Feindes* herauszulesen, die eine Schulter sei im Schwunge der Waffe weit zurückgerissen und habe natürlich den Oberkörper mitgenommen. Jedoch ist zu bedenken, daß die Zeichnung des Rumpfes keinen Hinweis auf eine Drehung enthält, was ebensowenig bei der Kriegerfigur von Taf. 2,3 der Fall ist, wie auf S. 286 gezeigt wird. Zur richtigen Deutung ist aber vor allem eine kleine Berliner Elfenbeingruppe jenes Sinnbildes (Abb. 134) wichtig, denn da liegen die Schultern unverdreht rechtwinklig zur Schrittrichtung, und der erhobene Arm geht nicht hinter ihre Linie zurück, sondern bleibt von der Achsel bis zur Faust in der ihrer Ebene. Neben dieser Figur steht als Helfer eine ganze Reihe anderer in ähnlichen Haltungen zur Verfügung: Überall, wo im Flachbild eine Waffe mit einem Arme hochgeschwungen ist, entspricht ein achsengebundenes Rundbild ohne Drehung. Ein Gegensatz dazu ist, trotz einer gewissen äußerlichen Ähnlichkeit, der Fischjäger von Taf. 23, 1. Er hält seinen mit Beute beladenen langen Speer auf beiden Händen in Brusthöhe in der Waage. Deshalb und weil die Spitze der Waffe natürlich in der Schrittrichtung geradeaus gerichtet ist, müßte, wenn man das Flachbild schon aus sich allein heraus in ein Rundbild umsetzte, dieses notwendig eine Rechtsdrehung erfahren[1]).

Jene nach S. 148 zum Verständnis des Dargestellten nötige Kenntnis, die der Ägypter aus seiner Lebensumgebung mitbrachte, muß uns heute oft ein Zufall vermitteln. Das gilt für die einzelnen Figuren wie für den Aufbau mehrfiguriger Bilder. Abb. 151 zeigt im zweiten Streifen von oben eine in Abb. 135 a vergrößert wiederholte Gruppe: Zwei Knaben sitzen mit vorgestreckten Beinen auf dem Boden. Die Füße stehen auf den Fersen aufrecht, und zwar ruht die Ferse des einen auf den Zehen des anderen, ein Aufbau der Füße, den die bei etwas vorgeneigtem Oberkörper gespreizt übereinandergestellten Hände fortsetzen. Auf dieses sitzende Paar läuft von rechts her ein dritter Knabe zu. Da die kurze, über ihm stehende Inschrift uns im Stiche läßt, wären wir noch immer ratlos, wenn nicht zum Glücke E. S. Eaton in Transjordanien ein Spiel gefunden hätte, das ihn an unser Relief erinnert hat. Man sieht auf seiner Photographie zwei Männer einander in der Haltung jener beiden Knaben gegenübersitzen, und einen dritten im Sprunge über dieser lebendigen Hürde. Er entspricht natürlich den im ägyptischen Relief noch im Anlaufe begriffenen. Abb. 135 b gibt eine flüchtige Nachzeichnung des photographischen Bildes und einen Versuch, ihr die ägyptischen Figuren anzupassen. Daß das alte und das neue Spiel übereinstimmen, ist nicht

[1]) Vgl. S. 328.

zu bezweifeln, obgleich nicht zu sehen ist, warum der alte Künstler nicht wenigstens die Sitzenden einander zugewendet hat[1]).

Manches auf den letzten Seiten Ausgeführte mag einen Freibrief zu bieten scheinen auf Zügellosigkeit im Auslegen geradvorstelliger Zeichnungen. In der

Abb. 134. Berliner Elfenbeingruppe. NR.

Tat wird sich in sehr vielen Fällen nicht beweisen lassen, ob eine aufgestellte Deutung noch innerhalb des Erlaubten oder schon jenseits der Grenze liegt. Es gilt auch hier hingebende Durchforschung alles Erhaltenen als das einzige Mittel, sich ein gewisses Gefühl für Erlaubtes und Schutz vor Wahnbildern zu erwerben.

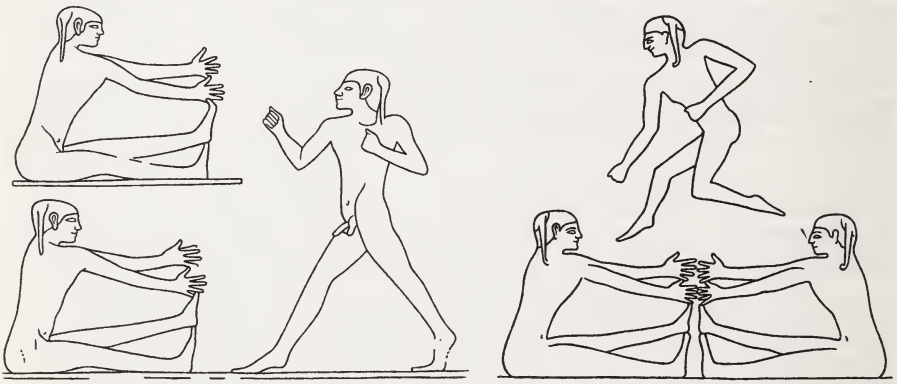


Abb. 135. a Knabenspiel im Grabe des Ptahhotep (AR.) und b eine Anpassung des Bildes an das heutige Spiel.

Ein anderer wieder, der sich die Folgen der Freiheit des einzelnen Malers in der zeichnerischen Wiedergabe der Körper weiter ausdenkt, mag fürchten, in eine Zauberwelt zu geraten; es mag ihm schwindeln vor dem, was alles er erleben kann, wo nichts unmöglich scheint.

[1]) [Vgl. dazu Atlas III, 16, mit Nachtrag im Text].

Der Leser vergesse einerseits nicht, daß meine Aufzählung in Wort und Bild sich zwar auf das Ganze stützt, aber doch *vor allem Das genauer zu deuten sucht, was uns heute unverständlich scheinen könnte*, also mehr Aufwand erfordert als das übrige. Dieses Kapitel gleicht in gewisser Weise einem alten Bilde der Tierärztlichen Hochschule in Hannover, das alle äußerlich sichtbaren Pferdekrankheiten auf ein einziges Tier zusammenträgt. Andererseits wird manches ägyptische Bild erst dadurch auffallen, daß man darauf aufmerksam gemacht wird. Man nehme zum Beispiel die Figur eines schläfrigen Wächters in Abb. 136 (= Taf. 24, 2): Er hockt auf einem Klotze, die Ellenbogen auf die Knie gestützt, den Kopf zwischen die Schultern gezogen. Nicht viele werden an der ausdrucks-

Abb. 136. Schläfriger Wächter. NR.

vollen Zeichnung auch nur bemerken, daß, wenn man sie sehbildmäßig auffaßte, die Lage des Unterarmes völlig sinnlos wäre. Es ist oft geradezu erstaunlich, welche überzeugende Kraft ägyptische Bilder haben. Sie ist so groß, daß gegenüber der überwältigenden Menge uns schnell vertraut werdender die Zahl derer, die uns beirren, doch gering bleibt.

Daß man sich nicht schrecken lasse, dazu helfen noch allerlei Erwägungen, die uns an Kräfte heranführen, die, etwa im Vergleiche mit der Kinderkunst, die Ungebundenheit einschränken.

Wie überhaupt die Erfindungsgabe des Menschen für neue Bildgedanken geringer ist, als man gewöhnlich denkt, so ist auch die Vielfalt der wirklich vorkommenden geradvorstelligen Formen eines Gegenstandes so groß nur, wenn man sie aus allen Zeiten zusammenträgt. Schon, wenn die Werke nicht für andere Augen bestimmt sind, sondern rein dem Drange des Künstlers genügen sollen, seinen inneren Zustand in einem stofflichen Gebilde herauszustellen, ist allem geradvorstelligen Schaffen eigen die *Festigkeit der einmal gefundenen Formen*. In den Werken des einzelnen erscheinen Menschen, Tiere, Pflanzen und Dinge meist je in einer Grundgestalt, die man immer wieder braucht[1]).

Das bleibt aber nicht beschränkt auf den Einzelmenschen, der nur zur eigenen Befriedigung schafft. Man[193] hat beobachtet, daß innerhalb eines ganzen südamerikanischen Indianerstammes sich eine bestimmte Darstellweise gewisser

[1]) Vgl. S. 44.

Lebewesen findet. Wenn einst Sammlungen vorliegen, die bei einer Reihe von Völkern nach einheitlichem Plane durchgeführt sind, wird man vielleicht überall merken, daß das eine diese, das andere jene Form vorzieht. So ist zum Beispiel in Babylonien und Assyrien an sich Mögliches nicht vorgekommen, was in Ägypten gang und gäbe war und umgekehrt. Andrerseits darf man, wie wir gesehen haben, einen ägyptischen Rinderkopf wie Abb. 83 nicht der hohen Kunst zurechnen, dessen Darstellweise im älteren China (Abb. 45) den Rang des Werkes nicht mindert. Alles das, obgleich doch das ganze Schaffen dieser Völker auf geradvorstelligem Grund ruht. So zeigt auch in der ägyptischen Kunst *jeder Zeitabschnitt seine Lieblingsformen*, von denen sich nur Sonderlinge entfernen, die aber gerade damit vielleicht blitzartig vorgriechisches Gestalten erhellen. Manchmal sieht man, wie solche ungewöhnlichen Formen sich modeartig über ihre nähere oder weitere Umgebung[1]) ausbreiten.

Abb. 137
Einzelheit aus dem Bilde Abb. 144, vergrößert.

Die Kette, in der die Formen von Hand zu Hand gehen, umfaßt die Angehörigen desselben Zeitgeschlechts, streckt sich aber auch durch die Geschlechterfolge. Eins nimmt die Darstellarten vom anderen auf und gibt sie weiter, „weil man das eben so macht“ [194]. *Die große Kraft der Überlieferung ist am Werke.*

Den Kampf zwischen der Zähigkeit des Überlieferten und dem Aufschießen neuer Gestaltung zu verfolgen, ist einer der Hauptinhalte der Kunstgeschichte. Läßt die Überlieferung schon im Zeichnen der Naturvölker ihre Macht fühlen, um wieviel mehr in Bildern wie dem von Hierakonpolis (Abb. 144), denen der Schiefertafeln und gar erst der eigentlichen ägyptischen Kunst. Es ist eine nicht genug zu würdigende Tatsache, daß in jener scheinbar nur Wirklichkeitsbilder enthaltenden uralten Wandmalerei eine Gruppe vorkommt (Abb. 137)[2]) aus einem Mann im Kampfe mit zwei von beiden Seiten anspringenden Löwen. Das ist kein Abbild eines natürlichen Vorganges mehr, sondern die erste Spur einer gewiß noch älteren freien Kunstschöpfung, die wohl aus Babylonien stammt und dort besonders fruchtbar geworden ist [195].

Die Überlieferung wird noch gestützt durch den Mitteilungstrieb. Eine Kunst, in der ein Jeder unter weitgehender Vernachlässigung des Seheindruckes wiedergeben kann, was immer ihn an einem Körper wirklich oder wesentlich dünkt, wird, um verständlich zu bleiben, eine *Art Formensprache* bilden und dazu fast unbewußt aus dem Möglichen gewisse Darstellweisen wählen und pflegen; die Willkür wird durch das Ineinandergreifen der Gesamtheit eingedämmt. Die Ge-

[1]) Vgl. S. 270 f. [2]) Auch Propyl. 2[3], 185,2.

wohnheitsformen erobern, wenn sie aus irgendeinem Grunde Beifall finden, einen großen Verbreitungskreis und täuschen dann leicht darüber hinweg, daß ihre Auswahl im Grunde auf stillschweigender oder vielleicht auch ausdrücklicher Verabredung beruht. In der vorgeschichtlichen Zeit zeichnete man ein Krokodil entweder in einer Art Obersicht mit allen vier seitwärts ausgebreiteten Beinen[1]) oder in reiner Seitenvorstellung. In der „ägyptischen" Kunst bleibt von beiden für das Krokodil nur das Seitenbild , wogegen die Obersicht für die Eidechse (Abb. 150) aufgespart wird; ebenso sind die Ansichten auf Biene und Fliege verteilt.

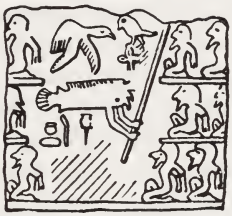


Abb. 138
König Narmer schlägt die Libyer. Bilderschrift mit Buchstabenschrift gemischt. Fz.
(Auf einem Rollsiegel. Die linken Gefangenen schließen an die rechten an.)

Statt freier Abbildungen habe ich soeben, wie auch sonst häufig, ägyptische Schriftzeichen, „Hieroglyphen", gebraucht. Das rührt daran, wie wichtig es für die Kunst gewesen sein muß, daß das Volk eine bildhafte Schrift nicht nur sehr früh ausgebildet, sondern auch allzeit beibehalten hat.

Die Urform der Schrift ist die *Bilderschrift*. Sie stellt, was sie sagen will, in bloßen Bildern dar, die dem Leser in keiner Weise Worte und Wortformen vorschreiben[196]. Nur der Begriffsinhalt, nicht das Wort, ist festgelegt, so daß man zum Beispiel ein Zeichen wie , mit den Worten „schlagen, prügeln, hauen" oder einem sinnähnlichen Worte, selbst aus irgendeiner anderen Sprache, lesen könnte. Natürlich ist zwischen einfach erzählendem Flachbild und Bilderschrift die Grenze nicht scharf zu ziehen. Natürliche Bilderschrift ist aus Ägypten rein nicht erhalten. Wohl finden wir um den Beginn der Geschichte bilderschriftähnliche Einzelheiten aber immer schon mit Lautschrift durchsetzt.

Ein Beispiel aus der Regierung Narmers sei hier besprochen (Abb. 138): In der Mitte schwebt der Name des Königs, der aus einem welsähnlichen Fische (nar) und einer Art Werkzeug (mer) besteht . Der Fisch ist durch Größe hervorgehoben, weil er zugleich der Träger der Handlung ist: Die ihm verliehenen Menschenarme schlagen mit dem Kampfstock auf gefesselte Libyer ein. Unter dem Schwanze des Fisches steht in Lautschrift der Name der Feinde (Tehenu,

[1]) Propyl. 2^3, 198.

d.h. Libyer). Über den König(snamen) breitet von hinten her ein Falke schützend die Flügel[1]), während von vorn ein zweiter, ohne die Flügel zu rühren, das Schriftzeichen „Leben" ☥ reicht. Der Sinn des Ganzen ist demnach: „Der von Göttern beschützte und mit Leben beschenkte König Narmer hat die Libyer geschlagen und zu Gefangenen gemacht."

Gibt es also in Ägypten zwar keine reine Bilderschrift im eigentlichen Sinne, so sind doch die Hieroglyphen eine *bildhafte* Schrift. Ihre einzelnen Zeichen bestehen zwar aus Bildern von Dingen, aber diese Bilder binden nun den Leser an die Worte und Laute, die der Schreiber gewollt hat.

Malerei und Schrift, aus Einer Quelle entsprungen, gehen bald getrennte Bahnen. Während die Kunst die Formen bereichert und die Verbindung der Figuren untereinander steigert, muß die Schrift auf ihrem Wege von der Bilderschrift zur bildhaften die einzelnen Bestandteile sondern und in sich festigen, ja bei der weiteren Entwicklung zur Schreibschrift immer mehr entbildern. Auf diesem Wege gibt es verschiedene Stufen. So hat man für heilige oder sonstwie hochgeachtete Bücher eine sehr würdige und geschmackvolle (Taf. 39, 1), zwischen den Hieroglyphen und der flüssigen eigentlichen Schreibschrift (Abb. 27) stehende Formen geschaffen. Die alten Mexikaner haben ihre Bildzeichen in gewissen Zeiten zu gleichmäßigen weichen Rechtecken geknetet. In China und Babylon haben die Schriftbilder eine Abschleifung erfahren, die schließlich meistens nur den Kenner noch ahnen läßt, daß eigentlich eine bildhafte, oder gar, wie in China, eine reine Bilderschrift vorliegt. Sehr weit, wenn auch nicht ganz so weit, geht man auch in Ägypten. Aber während Babylonier und Chinesen die fast ganz entbilderten Formen auf die Denkmälerschrift übertrugen, haben die Ägypter, und zwar im Mittelmeerkreise zunächst allein, die Bildhaftigkeit durch die Jahrtausende bewahrt und jedes Zeichen mit derselben Freude im Anschluß an die Natur durchgebildet wie die entsprechenden Gestalten der eigentlichen Bilder. Hethiter und Kreter haben, wenn auch nur zum Teil und schwächer, ähnliches getan, offenbar unter ägyptischem Einfluß. Daß der Ägypter die bildlos gewordene Schreibschrift nicht in die Denkmälerschrift übertragen hat, ist für seinen Geist bezeichnend, wie man es auch werten mag.

Im Laufe der Zeit erfährt die bildhafte Denkmälerschrift manche Veränderung. Dabei mischen sich zu den stilistischen, denen die Formen jedes Bildgedankens unterworfen sind, einfache Mißverständnisse mit solchen, die der Neigung zu „Vertiefung" den Weg öffnen. Ein Beispiel sind zwei einfache verknotete Zeugstreifen , die sich in eine Gruppe sinnvoller Geräte , zwei Königsgeiseln und einen Ring, verwandeln.

Was zwischen den Zeilen der Prunkinschriften an heimlichem Leben sich regen kann, möge die im fünften Anhange besprochene Inschrift (Taf. 21) andeuten, und wir haben aus dem Mittleren und Neuen Reiche, besonders aber aus der Spätzeit, viele Inschriften, die mit den Bildern der Schriftzeichen geradezu

[1]) Vgl. Abb. 56.

spielen[197] und sie in Handlung zueinander setzen. Ja, wie im allgemeinen den Bildern, so traut man den Schriftzeichen auch unmittelbare Wirksamkeit zu: So kommt es, daß in manchen Inschriften auf Särgen und Grabwänden den Zeichen von Tieren, die als gefährlich galten, die Köpfe vom Rumpfe getrennt sind, um sie unschädlich zu machen (Abb. 139). Man fürchtete offenbar auch diese Schriftbilder an sich. Dahin gehört es auch, daß man am Ende des Alten Reiches in den religiösen Inschriften der Sargkammern gewisse Götter manchmal nur durch ihre ständigen Beiworte kennzeichnet, die eigentlichen Namen einfach ausläßt[198], um sie nicht in dieses Reich des Todes hineinzuziehen. Wenn dagegen in dem lebensvollen Bildschmucke der Opferkammern keine Götter- und Königsbilder vorkommen, läßt sich das nicht ebenso deuten, weil ja Name und Bild magisch gleich kräftig sind, man aber Namen von Göttern und Königen meist unbedenklich nennt. Hier erklärt sich das Fehlen einfach daraus, daß in den Opferkammern

Abb. 139. Das Schriftzeichen „f", eine Schnecke (?), unschädlich gemacht. MR.

der älteren Pyramidenzeit die Gedanken nur um die Sorge kreisen, die Person des Verstorbenen zu bewahren und ihm den nötigen Unterhalt, die erwünschte Unterhaltung, zu sichern. In der Folge rücken allmählich auch Bilder jener Wesen ein.

Trotz des geschilderten, die Denkmälerschrift der Ägypter durchziehenden Lebens hat doch natürlich in ihr eine Menge von Körpern feste Darstellform erhalten und bewahrt, und es leuchtet ein, daß dadurch auch die große bildende Flachkunst in der Ausprägung stehender Bildformen bestärkt worden ist.

In der natürlichen Festigkeit einmal gefundener Bildformen, der Kraft der Überlieferung, dem Bedürfnis nach Verständigung und dem Bestehen einer bildhaften Schrift sehen wir also Kräfte, die die scheinbar so unbändige Mannigfaltigkeit der Darstellformen in Wahrheit zusammenschrumpfen lassen. Dabei haben wir nicht einmal einen der wesentlichsten Gründe dazu bedacht, der in der Natur des „vorgriechischen" Schaffens selbst, nämlich eben in der Geradvorstelligkeit, liegt. Hat eine Gemeinschaft oder ein Künstler einmal festgelegt, welche Teile eines Körpers im Bilde bei einer gewissen Haltung vorkommen sollen, so ist dadurch die dauernde Gesamtform fast schon gegeben. Denn bei den weitaus meisten Körperteilen läßt dann jene Grundforderung der Geradvorstellung nicht mehr als ganz wenige „Ansichten" zu. Schließlich noch eins: In der ägyptischen Kunst bleiben viele Figuren in hohem Maße „richtungsstumm", es kann und wird der „sichtbar gebildete Begriff", also sozusagen die „Idee" eines gewissen Körpers, an jeder Stelle eines Bildes in fester, nur in der Größe anzupassender Form nach Bedarf wiederkehren können. Die Truhe von Abb. 41 kann überall erscheinen, auch da, wo sie im etwa vorschwebenden Wirklichkeitszusammenhange dem Zeichner die schmale Seite mit den Bindeknöpfen darbot.

Hält man dem an die Seite, wie beim genauen perspektivischen Zeichnen die Ansicht eines Körpers oder Körperteiles sich ändern müßte, sobald der Stand des Zeichners zu seinem Vorbilde oder die Lage der Figur in der Bildfläche sich auch nur um ein geringes verschiebt, so sieht man, daß das Verhältnis der Darstellmöglichkeiten beider Zeichenarten sich gegen den ersten Anschein geradezu umkehrt[1]). Gegen die unerschöpflichen sehbildgetreuen Formen steht ein vergleichsweise dürftiger Bestand an geradvorstelligen. Das gleicht sich erst aus und schlägt gar nach der anderen Seite um, sobald die Bedingung der Geradvorstellung wegfällt und das rein vorstellige Bilden in seiner ganzen Ungebundenheit bleibt, wie es etwa der heutige Expressionismus erzeugt.

Wenn man die Flachbilder aus der Zeit der Schiefertafeln durchmustert, so könnte es scheinen, als seien diese Kunstdenkmäler in ihren Einzelfiguren nicht so reich wie die späteren an Zügen, die uns befremden, das heißt, als habe die geradvorstellige Flachkunst erst später mehr Raum gewonnen. Das ist natürlich nur eine Täuschung, hervorgerufen durch die Einseitigkeit, mit der sich die zufällig erhaltenen alten Denkmäler auf einige wenige Vorwürfe beschränken. Später wächst mit den Arten der Gegenstände auch die Gelegenheit zu Zeichnungen, die uns auffallen. Ganz dasselbe besteht zu Recht, wenn man etwa die verhältnismäßig spärlichen und einseitigen Reste der älteren babylonischen Zeichenkunst oder die Bilder aus den europäischen Höhlen vergleichen wollte mit dem Reichtum an Bildgedanken, der uns in Ägypten erhalten ist. Die Verhältnisse liegen schon anders, wenn man statt der altbabylonischen die reichhaltigeren assyrischen Bilder des ersten Jahrtausends heranzieht, die denn auch viele grelle Züge vorstelligen Zeichnens enthalten.

Vorhin ist uns die Überlieferung nur als eine Fessel erschienen. Sie ist aber doch auch als Antrieb zum Weiterschreiten zu würdigen. Zur Zeit, wo wir die Kunst der Ägypter kennenlernen, haben schon viele Geschlechter Gelegenheit gehabt, ihre Werke und die ihrer Vorgänger mit den Vorbildern in der Natur zu vergleichen, und dazu Veranlagte haben dadurch immer genauer für die Wiedergabe beobachten gelernt. Während anfangs oft dieselben einfachen Formen verschiedensten Dingen dienen, etwa alle Tiere bis auf geringe Einzelzüge im Grunde einander gleichsehen, erregt die Liebe, mit der die Künstler der ägyptischen geschichtlichen Zeit die Tierwelt erfassen, allseitige Bewunderung. So sind in Ägypten auch alle anderen Bilder sicherer und treuer der Natur angepaßt worden, ist auch die handwerkliche Fertigkeit gestiegen.

Durch das Schaffen von Geschlecht auf Geschlecht *wächst und klärt sich ständig der Vorrat an Formen.* Die geschaffenen Werte stehen vor Augen und lassen schöpferische Geister der eigenen Fähigkeit und Berufung innewerden, das Erbe zu mehren. Das Kunstwerk ist Frucht und Same, Ende und Anfang. Man schafft in derselben Weise oder springt ab.

Ein solches bewußtes Abspringen sehen wir in der Reformbewegung von Amarna: Amenophis der Vierte hat, nach wenigen Jahren der Mäßigung, Flach-

[1]) S. 327.

und Rundbilder von fanatisch starken Ausdrucksformen bewußt der schönlinigen Kunst seines Vaters entgegengestellt. Früher glaubte man, darin Spätformen der Bewegung sehen zu müssen, bis N. de G. Davis darauf hinwies, daß sie noch den Namen Amenophis tragen, also enstanden sein müssen, bevor der König sich in Echnaton umnannte und Namen wie Bilder des Gottes Amun tilgte. Sollte man es nicht als Zeichen dafür, wie der Reformer im Rahmen seiner Maßnahmen die Kunst bewertet hat, beachten, daß er gerade in ihr die Reihe seiner eigentlich erst revolutionären Taten eröffnet hat?

So wachsen innerlich gesammelter und künstlerisch gestalteter Reichtum unter beständiger gegenseitiger Anregung fortwährend. Warum allerdings solches

Abb. 140
Lampen, deren Froschbild zu Zweigen und Ornamenten wird.
Griech.-röm.

Leben sich im ägyptischen Volke geregt hat, warum dieses weitergeschritten ist, andere Völker dagegen stehengeblieben sind, das wissen wir nicht und werden wir nie wissen.

Bei diesem Suchen und Greifen nach neuen Vorbildformen aus der Körperwelt raffen die Maler manchmal auch solche mit, die scheinbar jenseits der Grenzen der Geradvorstellung liegen, die aber, da der „griechische Sauerteig" noch fehlt, zwar den Formenschatz bereichern[1]), aber als nur formisch neu zu werten sind, ohne perspektivischen Geist zu zeigen.

Wenn Bilder von Körpern als Verzierung häufig wiederholt werden, kann die Vorstellung vom Urbilde immer mehr verblassen und das Abbild sich allmählich weit von ihm entfernen. Man hat das an gallischen Nachprägungen griechischer Münzen gut verfolgt. Eins der hübschesten Beispiele dafür aus Ägypten sind die sogenannten Froschlampen aus Gräbern der römischen Zeit(Abb. 140). Sie tragen ursprünglich als Sinnbild der Auferstehung (Abb. 140 a) die Figur eines Frosches. Aber dieser Frosch verändert sich allmählich nach zwei Richtungen: Er geht entweder in das Bild zweier Palmzweige über (Abb. 140 b), oder löst sich fast ganz in reine Zierformen auf (Abb. 140 c), ein Vorgang, bei dem die Formneigungen nun immer freier wirken. Das ist das gegenläufige Geschehen zur Ausdeutung toter Formen als Lebewesen, zum Verlebendigen, das wir auf S. 59 behandelt haben. Die Auflösung von Naturformen ins Ornament sehen wir in Ansätzen bei den Malereien auf vorgeschichtlichen Töpfen (Abb. 141). Doch ist solche Entwicklung im Bereiche der naturhaften ägyptischen Kunst nicht häufig zu beobachten. Sie spielt aber wesentlich mit beim Übergange der bildhaften Schrift in die flüssige Schreibschrift.

[1]) S. 269 Forts.

Vor so manchem Werke sind wir den Ägyptern gegenüber zugleich im Vorteil und im Nachteil. Denn, da uns nicht selten ein inneres Verhältnis zum sachlichen Inhalt fehlt, entgehen wir zwar oft der Gefahr, durch ihn geblendet, ein Werk als Kunstwerk zu überschätzen. Ganz gewiß *entscheidet* nach Stefan George[1]) den Wert eines Kunstwerkes „nicht der Sinn, sondern die Form, das heißt durchaus nichts Äußerliches, sondern jenes tief Erregende in Maß und Klang, wodurch zu allen Zeiten die Ursprünglichen, die Meister, sich von den Nachfahren, den Künstlern zweiter Ordnung, unterschieden haben". Aber wir müssen uns bewußt sein, daß manches vollkommene Kunstwerk, so wie es gedacht ist, erst wirken würde, wenn wir auch den Sachinhalt nicht nur mit dem Verstande aufnehmen könnten. Denn der Ägypter stand zu seiner Kunst gewiß etwa so, wie es die Goethischen Worte aussprechen: „Der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundener Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit ihm entsprechen." Es wäre wohl für jeden Ägypter ein ungeheuerlicher Gedanke gewesen, den Inhalt aus der Kunst auszutreiben. Er verlangte von der seinen sogar in besonders hohem Grade sachliche Bedeutung[199].

Abb. 141. Bemalter Topf. Vz.

In diesem Zusammenhang haben wir das vorhin über die Bilderschrift Gesagte aufzunehmen und weiterzuverfolgen. Denn aus dem gleichen Geiste wie sie stammt ja ein Teil der ägyptischen Kunst, der einen beträchtlichen Bestand ihres Sachinhaltes ausmacht: Es sind die *Sinnbilder und Symbole*, die vom feierlichen Teile der Kunst so unzertrennlich sind, daß ihn niemand genießen kann, ohne einen gewissen Vorrat zu kennen. Darum wäre es dankenswert, wenn jemand die gebräuchlichsten Sinnbilder zusammentrüge und den Freunden Ägyptens erläutert an die Hand gäbe.

Sie haben oft schöne und lebenskräftige Kunstformen gewonnen. Man blicke zum Beispiel auf Taf. 37,1 (Sonne zwischen Himmel und Erde); Taf. 38,2 (Auf- und Untergang der Sonne, von unten nach oben); Taf. 40,2 (die beiden Sonnenschiffe, körperlich Bord an Bord zu denken). Wenn wir einige ausführlicher besprechen, so werden wir dabei mancherlei antreffen, was auf uns befremdend wirkt. Aber auch das wollen wir, als von ägyptischer Kunst gestaltet, mit Achtung hinnehmen.

1. Das Sinnbild des *Niederschlagens der Feinde* hat sein Urbild in der Vorgeschichte. Unter den zahlreichen Gruppen der Wandmalerei von Hierakonpolis nämlich findet sich eine (Abb. 142), wo ein Krieger, dem jedes Hoheitszeichen

[1]) Tage und Taten.

fehlt, dessen Übergröße aber seine Kraft anzeigt, über drei auf ein Knie gesunkenen und an einen gemeinsamen Strick gebundenen Gefangenen eine Keule schwingt. Sie kehren dem Sieger den Rücken, doch hat er den Kopf des ersten an den Haaren gepackt und herumgerissen. Der Oberkörper des Siegers drängt im Schlage vorwärts. Dagegen ist ein Ausschreiten der Beine nicht zu erkennen[1]).

2. Eins der ältesten Sinnbilder deutet auf die *„Vereinigung der beiden Länder"*, der einst selbständig gewesenen Reichshälften, gilt also dem König als Beherrscher des ganzen Reiches[2]). Daher wird es an Stellen angebracht, wo es den Pharao über sich hat, seinen Körper, sein Bild oder seinen Namen, und zwar am häufigsten am Throne (Taf. 10, 2; 12, 1). Es ist entstanden aus den drei Schriftzeichen für „Vereinigen" , „Oberägypten" (Winde oder Lilie) und „Unterägypten" (Papyros). Noch unter Miebis, dem sechsten Herrscher der ersten Dynastie, schreibt man die Zeichen unverbunden nebeneinander unter den Königsnamen. Allerdings steht doch schon das Zeichen „vereinigen" nicht an erster Stelle, als seien die drei Zeichen ein Satz, sondern in der Mitte , kann also seine Wirkung auf beide „Wappenpflanzen" ausstrahlen:

(König Miebis mit Namen und Bild)

(Unterägypten) (vereinigen) (Oberägypten)

In der zweiten Dynastie, unter Chasechem, finden wir den inneren Schößling jeder der beiden Pflanzen ungefähr zur Form an den Kopf des herangeführt, wahrscheinlich, wie es später sicher geschieht, schon geknüpft. Aber erst in der vierten steht als Schöpfung eines hervorragenden Künstlers in anmutiger Kraft ein vollkommenes, durch alle Zeiten nachwirkendes Kunstwerk vor uns, bei dem die innerhalb eines Gevierts sich schwingenden Stengel im Kreuzknoten um die Mitte des geschlungen sind[3]) [200]. Nun ist für allzeit der Knoten auch körperlich die Mitte des Ganzen geworden, gewissermaßen das Herz, das die aufsteigenden und sinkenden Adern aufnimmt und aussendet. — Schon bald treten von beiden Seiten Personen herzu, deren Benennung im Laufe der Zeit wechselt. Sie bringen Gaben, besorgen aber gewöhnlich das Schnüren der Stengel [201], in ver-

[1]) [Ergänzt nach Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenl. 54, S. 169, wo die Wandlung dieses Motivs vom Abbild zum Sinnbild ausführlich dargestellt ist.]

[2]) [Diesen Gegenstand hat H. Schäfer gründlich untersucht in: Mitt. Inst. Kairo Bd. 12, S. 73 ff]. [3]) [Abgebildet im Aufsatz von Anm. 2, S. 73, Abb. 1].

schiedenen Haltungen, bei denen sie vom Mittleren Reiche ab den einen Fuß gegen das stemmen[202]. Ebenfalls im Mittleren Reiche hatte man schon angefangen, unter den „Wappenpflanzen" auch die nächsten Nachbarn Ägyptens zu verstehen. Als nun die Könige des Neuen Reiches in Nord und Süd weitere Völker unter ihr Zepter gebracht hatten, Asiaten, Libyer und Neger, entstand der Gedanke, das alte Sinnbild durch Figuren von Vertretern dieser Völker zu erweitern, indem man sie irgendwie als Unterworfene an das Monogramm band. Im Verfolg der angedeuteten Hauptentwicklung zeigen die einzelnen Bestandteile allerlei Spielarten. So birgt der ganze Ablauf einen kaum völlig erschöpflichen Reichtum, der die Ausdrucksformen der großen Kunst in ihrem geschichtlichen Wandel ähnlich spiegelt wie der Bildgedanke des Riechens an der Lotosblume[1]).

Abb. 142
Einzelheit aus dem Bilde Abb. 144, vergrößert.

3. In einer Nebengruppe der Tafel Narmers (Taf. 5, 1) wächst aus einem abgerundeten Rechtecke, das heißt einem Lande, ein Menschenkopf heraus, durch dessen Lippen ein Zügel gelegt ist, übrigens ein von der klassischen ägyptischen Kunst nicht aufgenommener, aber den Vorderasiaten wie den Nubiern von Meroe vertrauter Gedanke. An diesem Zügel führt der Falkengott mit einer zum Menschenarme verwandelten Klaue dem Sieger, der als oberägyptischer König einen Gefangenen erschlägt, das feindliche Land und seine Bewohner zu; das Papyricht auf dem Rücken des Landes lehrt, daß Unterägypten der Feind ist. Der Grundgedanke dieses Sinnbildes, das *Zuführen von Gefangenen*, kehrt nun bis in die späteste Zeit wieder, entweder in der Form von Taf. 15, 1, wo ohne weiteres Vertreter der feindlichen Länder gefesselt dem (von unserer Abbildung nicht miterfaßten) Könige zugeführt werden, oder in einer seit etwa 1900 v. Chr. nachweisbaren: Sie besteht dann (Abb. 143) aus Reihen von Langrunden, mit Schriftzeichen gefüllten Schildern , aus deren jedem der Oberkörper eines Ausländers aufwächst. Den Leuten sind die Ellenbogen auf dem Rücken hart zusammengeschnürt und ist, anfangs um die Hüfte, später um den Hals ein Seil geschlungen, an dem eine Gottheit sie dem König oder einem höheren Gotte zuführt. Die Schilder sind, wie wir aus Taf. 5, 2 wissen, befestigte Siedlungen; die Schriftzeichen nennen ihre Namen. Die Einwohner werden durch Gesichtszüge und Tracht kenntlich als Asiaten, Libyer oder rasseverwandte südliche Hamiten, neben die nun auch oft Neger treten[203], die vorher noch fehlten.

[1]) S. 43 f.

4. Wenn *Reinigung*, Erfrischung und *Belebung* sinnbildlich dargestellt werden sollen, so erhebt sich aus der Tülle eines Gußgefäßes der Wasserstrahl in großem Bogen, die Person, der die Handlung gilt, überdachend (Taf. 38, 1; Taf. 32). Damit der Sinn des Ganzen noch deutlicher werde, setzt man des öfteren noch gar den Strahl aus lauter Schriftzeichen für „Leben“ und andere Worte ähnlicher Bedeutung, etwa „Dauer“ , „Glück“ , zusammen.

Abb. 143. Gott Amun führt (dem Könige) eroberte Städte zu. NR.

5. Vermochten wir bei einigen der Sinnbilder die ungefähre Zeit und die Art ihrer Entstehung anzugeben, so ist bei einem anderen, viel bescheideneren, der Name des *Erfinders* festzustellen. Senenmut, der Günstling der Königin Hatschepsut, hat auf seinen Denkmälern öfters ein sonderbares Zeichen angebracht: einen fliegenden Geier, dessen Körper aus dem heiligen Auge besteht und der in den Fängen ein glückbringendes Zeichen hält. Dazu vermerkt Senenmut einmal, er habe das Zeichen, das in den Inschriften der Vorfahren nicht vorkomme, selbst erdacht[204]; leider verrät er uns aber nicht, was er sich dabei Tiefsinniges gedacht hat.

Die große Gruppe von Bildern, der die hier besprochenen Proben entnommen sind, haben wir „Sinnbilder“ genannt. Ihr Gebiet umfaßt alle Darstellungen, die mehr bedeuten, als sie zeigen. Dem Inhalte nach ordnend kann man sie beginnen mit einfachen sinnlichen Zeichen für Begriffe, und enden mit „Symbolen“, das heißt mit hintergründigeren Bildern, deren ahnungsvolle Tiefe ver-

standesmäßig nicht zu ergründen und mit Worten nicht zu erschöpfen ist. Die Grenze zwischen Sinnbild und Symbol ist naturgemäß fließend, und man mag wohl Sinnbild als umfassender statt Symbol gebrauchen; dagegen wird man besser nicht Symbol statt Sinnbild verwenden, sondern es möglichst in jenem Schatz an Worten bewahren, die man nicht unnütz führen sollte.

DIE MITTEL ZUR WIEDERGABE DER ORTVERTEILUNG DER DINGE

EINLEITUNG

Bisher haben wir uns hauptsächlich die einzelnen Körper betrachtet. Nun aber kommen wir zu der Frage, wie die örtliche Lage der Körper zueinander auf der Bildfläche wiedergegeben wird. Solche Beziehungen finden, wie wir sehen werden, nur in *Gruppung oder Schichtung der Figuren, nicht in Veränderung der einzelnen Gestalten* einen für uns im Bilde sicher merklichen Ausdruck.

LOSE SAMMLUNG OHNE TIEFENANDEUTUNG

Entwicklungsgeschichtlich gesehen ist die Flachkunst, soweit sie Figürliches darstellt, ausgegangen von Einzelkörpern, und zwar hat vielleicht die Gestalt des Menschen den Anfang gebildet. Dann sind wohl die Tiere gefolgt, die als Jagdbeute nützlich, oder als geheimnisvoll schädlich den Sinn des Menschen beschäftigten, endlich auch leblose Dinge. Diese Einzelkörper wurden, wenn eine größere Fläche den Malgrund bildete und die Lust zur Ansammlung reizte, wahllos, höchstens durch den verfügbaren Platz gelenkt, über den Grund verstreut oder je nach dem Sinne des Zeichners für Massenordnung verteilt, in beiden Fällen ohne erkennbaren inneren Zusammenhang. Im Bilde von Hierakonpolis (Abb. 144), dem nur die beiden Reihen der schweren, nach einem einfachen Rhythmus verteilten Schiffkörper einen gewissen Halt gegeben, sind doch die Menschen- und Tierfiguren, im ganzen gesehen, ohne „Komposition" zusammenhanglos verstreut, wenn auch innerhalb von Einzelgruppen die Figuren schon in Bezug zueinander stehen. Daß dieses Bild als Ganzes aber nicht eine Seheinheit wiedergibt und etwa in der Bildebene den Boden sieht[1]), ist klar; man beobachte

[1]) Gegen S. 202.

nur, wie die Tiere und Menschen zwischen den Schiffen einherspazieren. Wir können nicht einmal sagen, ob überhaupt beabsichtigt war, geschaute oder vorgestellte wirkliche Anhäufungen von Lebewesen wiederzugeben, also ob die Figuren des Gesamtbildes, wo sie nicht unmittelbar in Tätigkeit aufeinander bezogen sind,

Abb. 144. Wandbild in einem Grabe bei Hierakonpolis (b schließt rechts an a an). Vz.

überhaupt durch ein anderes Band zusammengehalten werden als durch das Wiederholungs- oder Füllungsbedürfnis. Auch da, wo innerhalb dieses Bildes an einer Stelle Figuren dichter als anderswo versammelt sind, ohne sich zu berühren, soll wohl nur eben die Ansammlung der Körper angedeutet werden, ohne daß der einzelne als nah oder fern gedacht ist. Das gilt auch von den beiden strahligen Gruppen Abb. 261 und 26, von denen die Höhlenmalerei (Abb. 26) sogar eigentlich nur, und zwar meisterlich, das Zusammeneilen selbst erfaßt.

DIE „LANDKARTE"

Ebensowenig wie die Abb. 144 gibt Abb. 145 eine Seheinheit wieder. Aber im Gegensatze zu jener läßt diese keinen Zweifel aufkommen, daß sie die Teile des Bildes einer Wirklichkeit entsprechend verteilt und verbindet. In der Tat ist sie

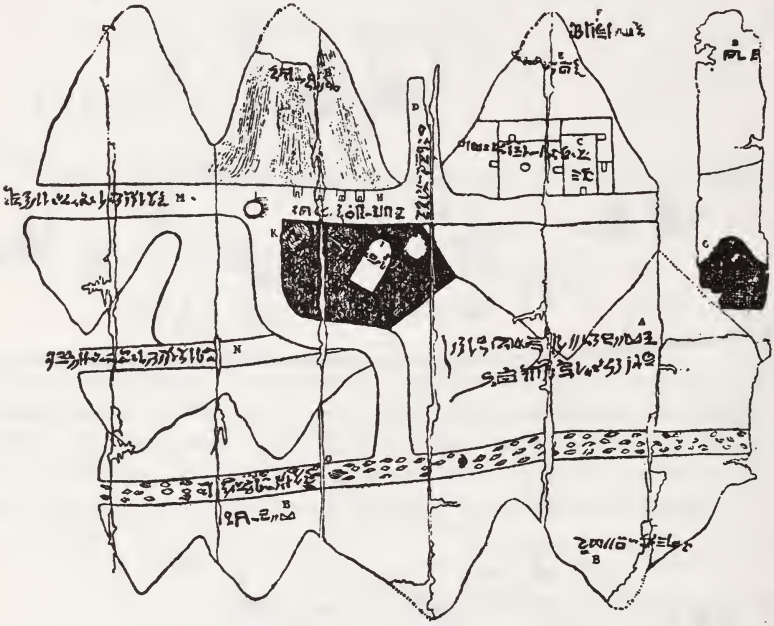


Abb. 145. Ägyptische Karte [des Wadi Hammamat]. [Die senkrechten gleichlaufenden Linien sind Brüche im Papyrus.] NR.

eine jener „Landkarten", die wir so überraschend ähnlich auch bei Naturvölkern[205] finden. Hier sehen wir Berge und Talwege, von denen der Boden des einen mit Steingeröll bedeckt ist, während in den anderen Wegen Inschriften ihre Ziele nennen und uns belehren, daß wir uns in den Goldbergwerken[1]) des Neuen Reiches befinden. In dem mittleren schwarzen Felde liegt eine Wasserstelle mit einem Denksteine; am Wege darüber stehen Arbeiterhütten, und oben rechts sieht man eine größere Siedlung, alles Dinge, die niemals einheitlich zu überblicken gewesen sind. Der Maler kann also seine für die Bildordnung entscheidenden Vorstellungen nur aus seinem Schreiten haben schöpfen können, das wir auf S. 98 unter das Tasten einbegriffen haben. Dann ist die Zeichnung dadurch entstanden, daß der Zeichner mit seinem Stifte diesen Bewegungsvorstellungen nachtastete. Schließlich sind die erschrittenen Grundzüge im Einzelnen nach Vorstellungen ausgebaut, die einst das Auge beschafft hat. Bei dem

[1]) [Vgl. dazu G. Goyon in: Ann. du Serv. Bd. 49, S. 337–392].

Tasten mag sich auch das Gefühl eingestellt haben, daß zu dem einen Bildteile die stiftführende Hand sich weiter ausrecken mußte als zu dem anderen, so daß sich ihr Vorschieben und Zurückziehen oft mit der Nähe und Ferne der Vorbildkörper gefunden haben kann.

„GEDANKENGESELLUNG"

Tiefer in Gedankengänge der alten Zeichner können wir wieder dringen, wenn wir eine Kinderzeichnung betrachten. Meine fünfjährige Tochter hatte einen krummen Nagel, der vor ihr auf dem Tische lag, abgezeichnet (Abb. 146 oben). Kaum aber waren einige Minuten vergangen, so war, wie es bei Kindern und

Abb. 146
Kinderzeichnung: Nagel.
Darunter dieselbe, zu einer Kutsche verändert.

Naturvölkern oft geht, der ursprüngliche Sinn des Bildes verflogen: Es wurde zu einer Kutsche (Abb. 146 unten). Auf die Welle setzte sich, übrigens in falscher Richtung, ein Kutscher, die Pferde blieben weg, der Nagelkopf wurde für die Wagenlaterne erklärt und — nun kommt das für uns hier Wichtige — neben diese Laterne, es hätte auch darüber oder darunter sein können, wurde ein baumähnliches Bildchen gemalt: Es sollte, wie das über meine Unkenntnis erstaunte Kind erklärte, natürlich das zu einer Laterne gehörige brennende Streichholz vorstellen. Eine eben vierjährige Enkelin erklärte zu ihren drei Figuren , sie zeichne damit „Ein kleines Mädchen — nach einer Haarrolle auf dem Scheitel ist sie es selbst — tut Perlen in eine Schachtel". Wir sehen also nicht, in welchem räumlichen Verhältnisse Laterne und Zündholz, Kind, Perle und Schachtel zueinander stehen, wird angegeben, sondern nur, daß sie gedanklich zusammengehören.

Das gibt uns den Schlüssel zu unendlich vielen Bildern aus der Kunst aller Völker und Zeiten, bis in die Neuzeit hinein. Genauso aus *Gedankengesellung* sind in Abb. 155, die Spielknöchel über das Spielbrett gemalt[206], ist in Abb. 255 der Sohn wie ein in der Luft stehender Doppelgänger seinem Vater beigegeben, gehören in Abb. 147 (verglichen mit Taf. 25,1) die links oben untergebrachten Frauen in die Boote, oder sind in Abb. 179 gar den fliegenden Vögeln ihre Eier beigefügt. Wenn ein Schuster bei der Arbeit gezeichnet wird (Abb. 148), so stellt sich der Gedanke an sein Werkzeug, auch das gerade nicht benutzte, von

selbst ein. Nur auf Grund dieser Gedankenverknüpfung wird es rings um ihn herum gezeichnet, so daß es aussieht, als fliege es in der Luft. Verlorene Mühe wäre es, wenn man sich überlegte, wie es etwa auf dem Boden um ihn, im Vorder- oder Hintergrunde, liege, oder ob es an der Wand hänge[207], ja wenn man über-

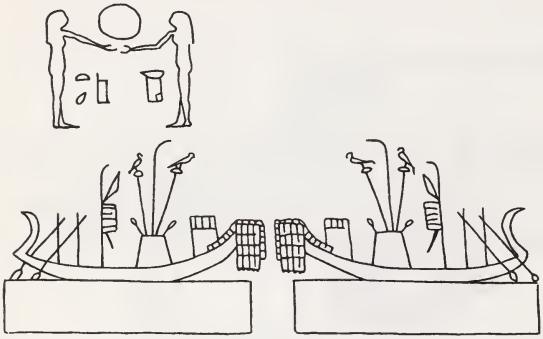


Abb. 147. Sonnenschiffe. Die Frauen oben gehören durch Gedankengesellung in die Boote. NR.

Abb. 148. Schuster. NR.

haupt aus dem Bilde festlegen wollte, wie die Stücke in der Natur räumlich angeordnet gewesen seien. Daran hat der Künstler nicht gedacht.

So können denn auch Körper, die in Wirklichkeit räumlich weit getrennt sind, im Bilde eng zueinander rücken. Auf der Fläche eines Käfersiegels sitzt ein König

Abb. 149 a
Der König schießt einen Vogel. Fläche eines Käfersiegels. NR.

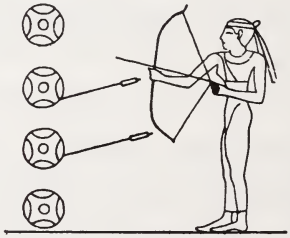


Abb. 149 b
Herrscherin schießt nach vier symbolischen Broten. Spz.

mit schußbereitem Bogen, und dicht bei ihm, nicht einmal in der Richtung des Pfeiles, sondern zu seinen Füßen, steht das Jagdziel, ein fliegender Vogel (Abb. 149 a). Hier hat natürlich der verfügbare Platz im Bilde die Stellung veranlaßt, aber es gibt auch freie Bilder (Abb. 149 b), wo das Ziel dicht vor dem Schützen steht. Noch in Bildern des heiligen Sebastians[208] bleiben die Schützen und ihr Opfer übernah beieinander. Wie beim Siegel die Enge der Fläche das Bild beeinflußt hat, so kann natürlich anderwärts Rücksicht auf Füllung den Bildaufbau lenken, ja zum Zufügen von Nebenfiguren locken.

DIE STAND- UND BODENLINIE. – BILDSTREIFEN

In schon „ägyptischen" Bildern stehen so gut wie alle Figuren auf geraden Linien. Wir vergessen meist, daß diese *Standlinie* mit dem Sehbilde nicht das geringste zu tun hat. Sie stellt vielmehr eine der stärksten Abziehungen vorstelligen Zeichnens dar, und ist auch keineswegs ein selbstverständliches Erbstück aus der Urzeit. Sieht man genauer zu, so stimmt weder die Tatsachenangabe der Hauptwörter noch das beurteilende Beiwort. Noch in Hierakonpolis (Abb. 144) stehen nur ganz wenige der zahlreichen Figuren (die drei Steinböcke am oberen Rande und die drei Gefangenen in der linken unteren Ecke) auf Linien, von denen die unter den Gefangenen sonderbarerweise auf die Mitte der Figur des Siegers stößt. Wir verfolgen deutlich, wie seitdem über die Schiefertafeln (Taf. 5)

Abb. 150
Eidechse in der Wüste. 1. Wirre.

zur Pyramidenzeit hin (Abb. 151) der Gebrauch der Standlinie sowie die Anzahl der auf ihr vereinigten Figuren und damit ihre Länge immer mehr zunimmt. Also auch so etwas wie diese uns so geläufigen, die klassisch ägyptischen Flachbilder beherrschenden und ordnenden Linien sind nicht selbstverständlich, sondern erst erarbeitet.

In ihren Anfängen diente die Standlinie dazu, in derselben Höhe stehende gleiche Figuren, wie die genannten Dreiergruppen in Hierakonpolis, zu verbinden[209]; für die einzelne Figur betont sie ihre senkrechte Stellung. Wir denken daran, daß die Gruben von Abb. 96 und 97 nicht in sie einsinken. Sie gewinnt aber die Bedeutung und oft auch Kennzeichnung des Bodens, wenn auch nicht im Sinne des gesamten, sondern nur für das Stück, worauf die Figur oder die Figurenreihe steht. Schon so ist die unscheinbare Linie für die ägyptische Kunst ein unschätzbarer Gewinn geworden. Denn wie die wirklichen Gestalten auf der festen Erde stehen und sich bewegen, so wurden nun auch die Figuren des Bildes gezwungen, sich in Stand und Gang mit dieser ansaugenden Linie auseinanderzusetzen, und gewinnen dadurch an Festigkeit. Ihre sie tragenden Teile, wie Füße, Räder und dergleichen, schweben nicht mehr frei. Unwillkürlich nahmen also Bilder, wie die des Wagens von Abb. 260 oder Fußzeichnungen wie die von Abb. 306, ab[210] und die „reinen Seitenvorstellungen" zu, obgleich noch zwischen Altem und Mittlerem Reich eine Zeichnung wie die Eidechse von Abb. 150 über der (welligen) Bodenlinie vorkommt. Überhaupt ist die Anziehungskraft nicht im Zeichnen aller Völker gleichstark[211]. – Auf der anderen Seite hat in Ägypten diese Kraft der Standlinie allerdings auch eine Fessel geschaffen, die besonders bei der Wiedergabe des Laufes zu spüren ist.

Noch bedeutender als für die Einzelfigur und für die einzelne Reihe ist der Gewinn für die Gliederung von Gesamtbildern und die Ausschmückung großer

Flächen geworden. Fast Schritt für Schritt können wir beobachten, wie die Figuren sich immer schärfer zu übereinanderliegenden *Bildstreifen* ordnen. Aber eigentlich erst seit der Höhe der Pyramidenzeit fühlen wir, daß die Ägypter sich des Wertes der Standlinien zur Gliederung größerer Flächen voll bewußt werden. Mit einer durch gute Vorbilder immer lebendig erhaltenen Sicherheit und Rein-

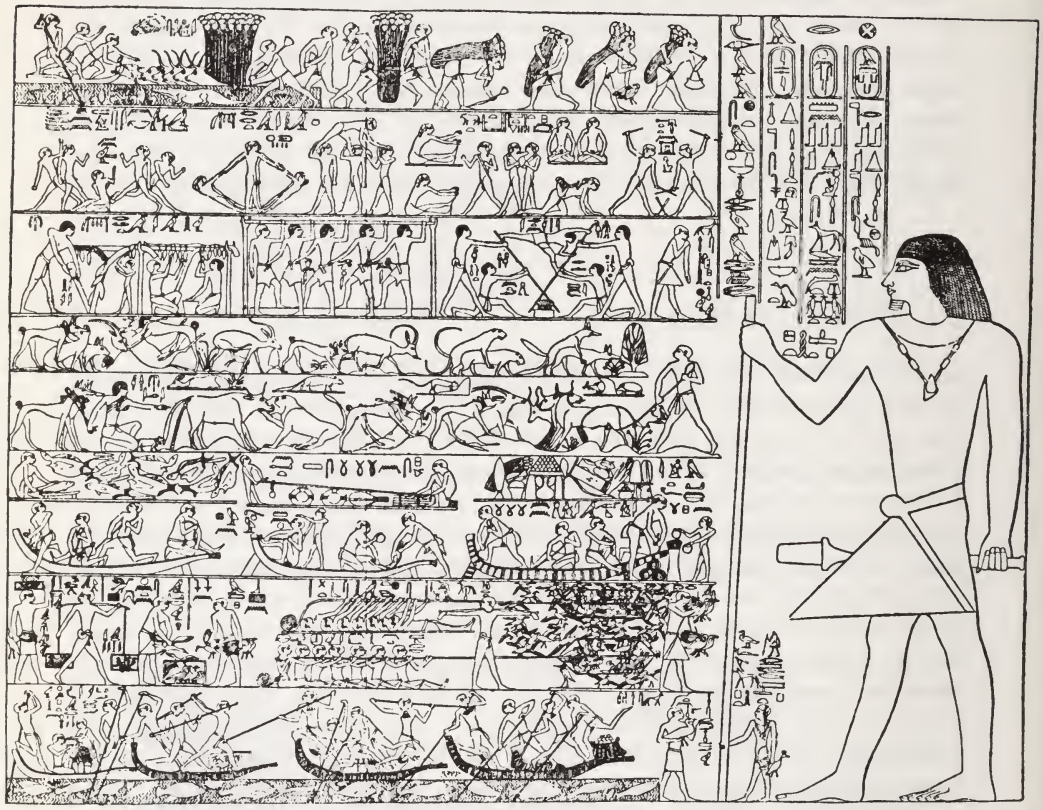


Abb. 151. Wand eines Grabes (Ptahhotep in Sakkara). AR.
[Die Nebenzehen des Mannes rechts sind in Wirklichkeit nicht angegeben.]

heit werden die Streifen der Bilderreihen übereinandergebaut. Diese Schönheit aber kann nur vor den Urbildern recht genossen werden, da sie in unseren notgedrungen stark verkleinerten Abbildungen (Abb. 151) empfindlich leiden. — An den Enden sind die Reihen oft wie mit gewaltiger Klammer zusammengehalten durch die aufragende Gestalt des Wesens, um dessentwillen alles dargestellt ist, auf das sich zum mindesten alles bezieht: den Gott, den König, den seligen Toten. Wer vor einer solchen Wand steht, muß einen Hauch spüren von dem Geiste, der die ägyptischen Künstler, bei allem Wechsel im Einzelnen, allzeit in der wohl *abgewogenen Gliederung ihrer Flächen* beseelt hat, ob es sich um ein

kleines Schmuckstück handelt, die Seite eines Buches oder eine ungeheure Wand. Es ist schön zu beobachten und läßt echt ägyptische Art erkennen, wie ein Hauch von Streifenordnung oft selbst Felder durchzieht, die doch bewußt mit ungeordneten Figuren bedeckt erscheinen wollen[1]).

Solches Hängen am Bildstreifen fühlt man auch, wenn im Neuen Reiche Tiere, die einen Bergabhang hinaufstreben, in solche, aber ansteigende Streifen gestellt werden. So zeigt Abb. 152 im östlichen Stadtrande von Amarna geöffnete Häuser und vor ihnen den Anstieg des Gebirges. In den Türen bringen Männer dem strahlenden Gott ihren Morgendank, zusammen mit der lebendigen Natur. den in drei Bahnen freudig bergan springenden Antilopen und Dankes-„tänze" vollführenden Straußen. — Ist hier Natur wiedergegeben, so sehen wir auf Taf. 38, 2 ein sorgfältig aufgebautes schönes Sinnbild für den Gang der Sonne vom Aufstiege bis ins Westgebirge hinein, schützend geleitet und gehoben von Göttergestalten und glückbedeutenden Zeichen. Auch hier ist die Tierwelt am Danke beteiligt in Gestalt der mythologischen Paviane, die morgens und abends das Gestirn von den Felsklippen aus mit erhobenen Armen und Zurufen zu grüßen pflegen. Drei ansteigende wellige Bildstreifen gliedern die Bergwand. — Ein graviertes goldenes Körbchen kretisch-mykenischen Stils trägt einen Greifen in einer Berglandschaft mit ähnlichen Steifen.

Abb. 152
Die Gebirgswüste hinter Amarna. NR.

Die auf einer Wandfläche dargestellten Vorgänge werden *in der Regel so verteilt, daß das Ende eines Streifens mit einer Sinnfuge zusammenfällt.* Doch hinderte nichts, den Vorgang über mehrere Bildstreifen zu strecken, so daß der eine den anderen fortsetzt. Besonders auf ungewöhnlich langen Grabwänden steigt oder fällt der fortlaufende Inhalt mehrerer Streifen, etwa ein langer Trauerzug, in Kehren, wohl um den Beschauer, der daran entlang geht, leere Rückwege zu ersparen. Wenn eine Handlung sich in verschiedene Stufen gliedert, verteilt man diese gern auf übereinanderliegende Streifen, wobei der Vorgang des unteren auf den oberen folgen kann oder umgekehrt. Ein ausgezeichnetes Beispiel bildet eine Grabwand mit der Darstellung des Vogelfanges[212]: Wir sehen in einer oberen Reihe Leute das große Schlagnetz aufbauen. Im Streifen darunter steht es fängisch bereit, und die Vogler schicken sich an, es zuzuziehen, auf der von ihm bedeckten Wasserfläche schwimmen die Enten noch so sorglos umher. Weiter unten ist der Schlag getan, das Netz über die aufgeregten Vögel zusammengeklappt, und man beginnt vorsichtig sie herunterzunehmen. Zuunterst werden

[1]) Vgl. S. 188.

schließlich die Tiere geschlachtet und weiter verarbeitet. Es sind also die verschiedenen Schritte einer Handlung, die man, wie wir sehen werden, sonst auch auf ein und derselben Linie hätte nebeneinander stellen können, auf übereinanderliegende Streifen verteilt. Die bildliche Aufzählung beginnt hier im oberen Teile der Fläche und schreitet nach unten fort. Es gibt aber Bilder, wo ein abwärts „Lesender" die Handlung rückwärts verfolgen würde, man daher unten beginnen muß. So, wenn bei der Weinbereitung (Berlin 15071) zuunterst dargestellt ist, wie die Trauben zur Kelter gebracht werden und die Winzer sie treten (vgl. Abb. 95), darüber neben den Takt schlagenden Sängern das Auswringen der Reste in der Sackpresse (vgl Abb. 199 bis 201) und zuoberst das Füllen des Weines in Tonfässer. Dagegen halte man wieder ein anderes Bild[213], das aus fast genau denselben Gruppen besteht, wo aber die Handlung herabsteigt: oben das Herbeibringen der Trauben, in der Mitte die Sänger und Kelterer, unten das Wringen und Abfüllen liegt. Ja, es gibt eine Darstellung des Vogelfanges, wo das Netz im untersten Streifen fangbereit steht (sein Aufschlagen fehlt), darüber, die Gedankenfolge unterbrechend, der Geflügelhof kommt, der die Ausbeute des Fanges aufnehmen wird und erst zuoberst das Zuziehen des Netzes. Man sieht, diese Dinge waren ganz in das Belieben des entwerfenden Künstlers gestellt[214], der vielleicht manchmal einer recht nachlässigen Gedankenordnung und Verknüpfung folgt.

Innerhalb der großen Streifen werden Nebenhandlungen oder Nebenfiguren, die einer Gedankengesellung wegen oder um eine angenehme Bedeckung der Fläche[1]) zu erreichen, unter die Hauptfiguren verstreut sind, auf kürzere, gerade, zu Zeiten auch gebogene (Abb. 150) Zwischenlinien gesetzt (Abb. 151 Mitte).

ÜBER- UND AUFEINANDER OHNE DECKUNG

1) Daß Bildfiguren, die frei übereinander stehen, ohne sich zu berühren, dem Verhältnisse der Vorbilder entsprechen können, ist selbstverständlich. Die Dinge liegen dann im allgemeinen recht einfach. Man denke etwa an Abb. 56 mit dem schützend über dem Thronhimmel schwebenden Falken. Manchmal aber spielt für den Wissenden außer dem sicheren Verhältnis Oben-Unten noch ein anderes, im Bilde nicht sichtbares, hinein. Während zum Beispiele bei dem Angler von Abb. 153 die Schnur zwar nach unten läuft, zugleich aber, der Natur folgend, auch schräg, ist auf Taf. 10, 1 nur das Oben-Unten festgehalten. In Wirklichkeit ziehen diese Fischer vom Lande aus das draußen ausgelegte, durch Schwimmer und Senker als bauchige Wand aufrecht gehaltene Netz zu sich heran. Zum mindesten stehen also Oben und Unten in der Natur längst nicht so steil zueinander, wie es das Bild scheinen läßt. Eine ganz andere Vorstellung vom selben

Abb. 153. Angler. AR.

[1]) S. 26.

Vorgange zeigt manchmal das Neue Reich. Da liegt das Netz mit seinen Zugstricken wie ein langer Sack vor den ihm zugewendeten Fischern.

Freies Übereinander von Bildfiguren als Andeutung, daß die höheren entfernt zu denken sind, ist auf S. 196 behandelt.

Beide Fälle geben Eindrücke wieder, die das Auge empfangen hat. Nur äußerlich ähnlich ist ihnen eine Darstellung wie Abb. 92 a, deren Teile gegen die Natur angeordnet sind. Da sieht man in einer durch einen flachen Deckel geschlossenen hölzernen Kapsel frei übereinander gezeichnet: unten ein becherförmiges Salbgefäß, oben seinen glatten Deckel, zwischen beiden freischwebend ein eigentlich im Becher stehendes Salbtöpfchen. — Dem Becher mit seinem Inhalte gleichen die großen, mit halbkugligen Korbdeckeln geschlossenen Becken, die man in den Gräbern an den Wänden der Opferkammern zwischen den Speisen für den Toten bemerkt (Abb. 154). Kam es dem Künstler nicht auf den Inhalt an, so liegt der

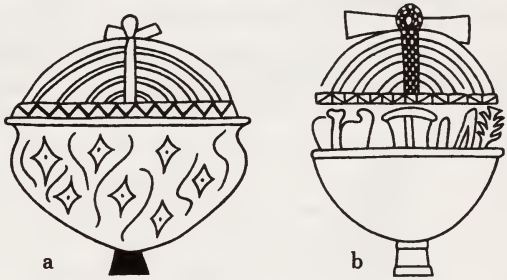


Abb. 154 a und b
Geschlossene Becken,
b mit sichtbarem Inhalt.
NR.

Deckel dem Becken auf. Sollte aber der Inhalt gezeigt werden, so zeichnet man die Blumen oder Fleischstücke auf den Beckenrand, unter dem etwas gelüfteten Deckel. Das geschieht in Erinnerung an wirkliches Aufheben.

2) Bilder, deren Figuren unmittelbar aufeinander stehen, zeigen dieselben Eigenheiten wie mehrgliedrige Einzelfiguren. In der Abb. 98 sehen wir links unten Waschgeschirre auf einem Tische. Die Gruppe des in reiner Seitensicht gegebenen Tisches hat mit dem wie in Abb. 93 b erscheinenden Geschirr eine Gesamtvorstellung angeregt, die auch unsere Ansprüche erfüllt. Manche verwandte Darstellungen aber erfordern Erläuterungen: Im Bilde des Brettspiels mit den Steinen (Abb. 155) und dem der Matte mit dem Brote (Abb. 156), das von ältesten Zeiten her das Opfermahl bezeichnet, werden Matte und Spielbrett in Obersicht gezeichnet und Steine und Brot auf die lange Seite gestellt: „Das Brot oder die Spielsteine stehen auf der Matte oder dem Brette." Wie hier bei den Vorbildern das Brot In der Mattenfläche und die Steine In den Spielfeldern standen, so lagen bei dem Vorbilde von Abb. 37 die Lotosstengel quer über der Mitte des mit Früchten gefüllten Tellers, und nicht etwa um den Rand geschmiegt, aber es gilt: „Die Blumen liegen Auf dem Teller." — Zwischen Spielbrett und Matte bleibt ein kleiner Unterschied zu beachten. Das ägyptische Spiel hat wirklich die rechteckig lange Gestalt des gezeichneten, mit nur drei Felderreihen, ist also nicht gleichseitig wie das entsprechende Unsrige. Dagegen ist die ägyptische Matte

zwar auch rechteckig, aber doch sicher nicht so schmal gewesen wie im Bilde. Wir finden öfters in gleicher Weise Flächen, wenn ein anderer Körper auf ihnen ruht, verschmälert, etwa die Schreibtafel unter der schreibenden Hand (Taf. 14, 1), die Sitzfläche eines besetzten Stuhles[1]) oder einen Schlitten unter seiner

Abb. 155. Brettspiel mit Steinen und Würfelknöcheln. NR.

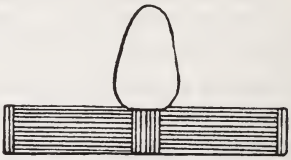


Abb. 156. Matte mit Opferbrot. Schriftzeichen. AR.

Last[2]). Auch die Zeichner von Matten, die unter Menschen und Dingen auf den Boden gebreitet sind[3]), begnügten sich meist, wie in Abb. 194, mit einem so schmalen Streifen, daß sie gerade noch das Geflecht andeuten konnten. Neben solchen längsgerippten Matten sieht man, sogar im selben Bilde[215], hölzerne gemaserte Tritte oder Bühnen. Sind die kennzeichnenden Binnenmuster dieser

Abb. 157 Harfnerin. MR.

Abb. 158 Opferbrot. Schriftzeichen. AR.

Unterlagen nur gemalt gewesen und jetzt verblichen, so bleiben leere Rechtecke, bei denen man nicht entscheiden kann, was gemeint ist. Selbst wenn eine Person darauf sitzt (Abb. 157), das Gesäß auf dem Ende der Bühne oder Matte, die Füße auf der Bodenlinie, erlaubt das keine sichere Bestimmung.

Dem Sinne nach nahe verwandt der Opfermatte ist der Speisetisch wie der auf Taf. 11, mit aufrechten Gebilden, die eigentlich halbe Brote der Art von Abb. 158 sind. Die Menge der Speisetischbilder auf Rollsiegeln aus dem Beginne der Geschichte kennt diese stehende Form noch nicht, sondern nur ein Tischchen mit

[1]) S. 119, Propyl. 2[3], 248,2. [2]) S. 119. [3]) Propyl. 2[3], Taf. XII; 365.

liegenden Broten oder dergleichen[216]. Bald darauf, wohl in der zweiten Dynastie, also zur Zeit, wo die „ägyptische" Kunst entstand, muß aber die Bildform von Taf. 11 geschaffen worden sein[217]. Die nun aufgerichtet scheinenden, hochgereckten und in der Form oft eigentümlich veränderten Brothälften sind zu einem festen Bestandteile des in reiner Seitenvorstellung gegebenen Speisetisches des

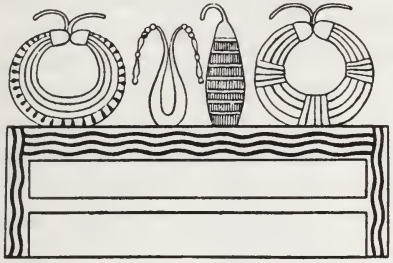


Abb. 159. Halsschmuck auf einem Tische. MR.

Abb. 160. Heutige Zeichnung, die einem ägyptischen Bilde wie Taf. 11 entspricht.

Toten geworden; was sonst an Speisen sich hinzugefunden hat, wird demgemäß darüber gesetzt (Taf. 11). Daß die Brotschnitten auf der wohl sicher runden Platte des Tisches liegend zu denken sind, wird Niemand bezweifeln. Die Wiedergabe ist also dieselbe wie die eines breiten Halskragens auf einem Tische (Abb. 159). Es hieße der Zeit Fremdes unterschieben, wenn man in solche Bilder

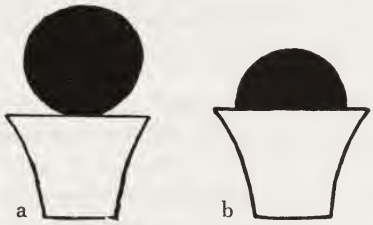


Abb. 161
Weihrauchklumpen in einem Napf.
a ganz,
b halb sichtbar.

den aus einheitlicher Schrägsicht empfangenen sinnlichen Eindruck (Abb. 160) hineintrüge, wie man es im Banne der auf S. 143 wiedergegebenen Gedanken über ägyptische Naturwiedergabe versucht hat[218].

3) Der Inhalt eines offenen Behälters kann auf den Rand gezeichnet werden. Als wir vorhin unter 1) die Waschgeschirre von Abb. 98 ansahen, war unser Augenmerk vor allem auf ihr Verhältnis zum Tische gerichtet. Wir müssen aber auch das des Napfes zur Kanne betrachten. Fesselte das eine Mal (Abb. 93 b) den Zeichner, wie die Kanne im Napfe verschwand, das andere Mal (Abb. 93 d), wie sie geformt war und zugleich, daß sie vom Napfe umfaßt war, so ist doch noch der Fall denkbar, daß die Beobachtung der Formen *beider* Gefäße stark überwog, und zwar eine Verbundenheit angedeutet wurde, aber das genaue räumliche Verhältnis zueinander zurücktrat. Auch das kommt in der Tat vor, und ein so ent-

standenes Bild ist recht weit von der sinnlichen Anschauung entfernt: Man möchte sagen, der Zeichner von Abb. 93 c denke sich die im Becken stehende Kanne auf dessen Rand gehoben. Während man bei wirklichen Deckelgefäßen wie Abb. 154 wohl so sprechen könnte, würde man bei dem Waschgeschirr richtiger sagen, wir sähen, wie die Aufmerksamkeit sich dem Napf und der Kanne nacheinander zugewendet habe. Noch viele andere Körper erscheinen in solcher Verbindung und bilden so eine große Familie in allerlei Spielarten, zum Beispiel mit dem halb oder ganz sichtbaren Weihrauchklumpen in einem Napf (Abb. 161).

Abb. 162. Heben eines Truhendeckels. NR.

Ein hübsches und lehrreiches Beispiel bietet Abb. 162 aus einem Grabe des Neuen Reiches. Wir sehen einen Mann im Begriff, ein Kleinod mit den Namen Amenophis des Dritten aus einer Truhe der Form von Abb. 41 herauszunehmen. Er hat es schon in der Kiste erblickt, aber sicher noch nicht berührt; ist er doch vorerst noch mit beiden Händen beschäftigt, den Deckel zu heben. Offenbar haben hier gerade die dazu nötigen Bewegungen des Menschen zur Wahl des Bildgedankens mit dem Deckelheben gereizt, während für die untere Hälfte mit der Kiste und dem maßstäblich gewiß vergrößerten Schmuckstücke diesem Künstler der Begriff des Hochhebens ebenso ferngeblieben ist wie den anderen bei den oben genannten Beispielen. Das anziehende Bild ist also nicht geeignet, die Warnung vor diesem Begriffe zu entkräftigen.

4) Gewisse Gruppen aufeinander stehender Figuren haben eine besondere Bedeutung angenommen und sind unter dieser ein Teil des Sinnbilderbestandes[1]) geworden.

a) Es ist ein natürlicher Drang des Menschen, sich ein aus eigener Kraft gewonnenes Besitztum dadurch zu sichern, daß er sich darauf stellt. So ist auch die ägyptische Kunst gewöhnt, etwa das Verhältnis des Pharaos zu seinen Untertanen, des Siegers zum Besiegten, als ein Über- und Untereinander zu sehen. Die Beherrschten liegen nach dem beliebten ägyptischen Worte „unter den Sohlen“

[1]) S. 160 ff.

des Stärkeren, der auf ihnen steht oder sitzt, über sie hinschreitet oder gar fährt. Sie sind als scharf gefesselte und meist rassisch gut gekennzeichnete Männer, aber auch oft durch gewisse Sinnbilder wiedergegeben. So deuten zum Beispiel Kiebitze mit gelähmten Flügeln allgemein auf Untertanen (Abb. 311), neun Kriegsbogen auf die Völker, die ein ägyptischer König beherrschen soll, oder ein Monogramm[1]), das besagt, daß er die „beiden Länder" vereinigt habe. Solche Figuren sind durch ihren Inhalt auf Stellen im Gesamtbildwerk angewiesen, die im weiteren Sinne dem Begriff „untertan" entsprechen. Man findet sie zum Beispiel auf den Ober- und Seitenflächen der Thronsockel, an den Seiten der eigentlichen Thronsitze und der Fußschemel. Auf den Fußflächen mumienförmiger Särge der Spätzeit, die den Toten als König Osiris zeigen, sieht man aufgemalte Unterseiten von Sandalen mit Gestalten gefesselter Feinde.

b) Eine besondere Behandlung verlangen die Verbindungen, deren unteres Glied das Zeichen „Gold" , einen ursprünglich wohl aus Goldperlen bestehenden Schulterkragen darstellt. Man trifft solche Gruppen sowohl in der großen Kunst wie in der bildhaften Schrift. Hier gehen wir von dieser aus, und zwar von einem Königstitel, wo auf dem Kragen ein Falke steht . An Stelle dieses hieroglyphischen Monogramms liest man in demotischen Texten und griechischen Übersetzungen Worte wie „der auf seinem Feinde ist" oder „der seinem Feinde über ist". Damit hat man sich anfangs abgefunden, aber ohne das Monogramm erklären zu können. Das ist erst folgendem geistreichen Gedanken von H. Brugsch gelungen: Der Falke ist Gott Horos, der Sohn des Osiris. Wo aber dieser als Sieger auftritt, kann der Besiegte nur Seth sein, der Mörder seines Bruders Osiris und Stadtgott von Ombos in Oberägypten. Der ägyptische Name dieses Ortes *(nbw.t)* enthält nun den Wortstamm *nb*, und demgemäß kann auch Seth mit einem davon abgeleiteten Worte (nbw.tj) als „der von Ombos, der Ombische" bezeichnet und auf ihn durch das bloße Zeichen des goldenen Kragens *nb* hingedeutet werden. So steht also in dem Monogramme der siegreiche Falkengott als Rächer seines Vaters Osiris auf dem Mörder.

Die Zeugnisse für diese Deutung bestehen natürlich für die Spätzeit, aus der sie stammen, zu Recht. Aber vor ihnen liegen zahlreiche, die dem *nb* seine eigentliche Bedeutung „Gold" lassen. Dieser älteren Überlieferung müssen wir also entnehmen, daß sich die Beziehung auf Seth erst nachträglich eingeschlichen hat, als man, der verbreiteten Neigung entsprechend, den Sinn des Monogramms vom goldenen Falken hat „vertiefen" wollen.

Aus dieser alten Leseart erklärt es sich nun auch, daß man in der großen Kunst wie in der bildhaften Schrift die Zeichen Gold außer unter dem Falken auch unter Figuren von Göttinnen wie Isis, Nephthys und Hathor legte, die keinen Gedanken an Kampf und Sieg zulassen. J. Evola hat, ohne an Ägypten zu denken, den Gefühlskreis des Wortes Gold hübsch umrissen als „traditionsverwurzeltes Symbol für alles, was unzerstörbar, königlich sonnenhaft ist".

---

[1]) S. 161.

NEBENEINANDER DER BILDFIGUREN OHNE DECKUNG

Das weitaus häufigste Verhältnis zwischen Bildfiguren ist das deckungslose Nebeneinander in der Breite der Bildfläche: Die Gestalten stehen frei hintereinander oder einander gegenüber, bewegen sich hintereinander oder aufeinander zu. Schon aus der späten Vorgeschichte haben wir eine ganze Anzahl von Bildtäfelchen, auf denen zahlreiche Tiere anfangs ohne, dann auf Standlinien, in solcher Ordnung hintereinander gehen[1]), und man kann sagen, daß diese lichte deckungslose Verteilung dem Ägpyter immer die nächstliegende gewesen ist. Oft, besonders in den Nebenräumen der Tempel, scheint es, als habe er sich an langen Reihen nicht satt sehen können. Auch in den Gräbern füllen diese manchmal ganze Kammern. Man scheut sich nicht, selbst ganz gleichartige Figuren aufziehen zu lassen. Meist aber tragen oder führen sie verschiedenartige Gegenstände oder Tiere, und dadurch erfahren auch die Armbewegungen mancherlei Belebung, ohne daß doch die gemessene Haltung des Ganzen gestört wird. Dazu sei dann auf A. Schmarsows[2]) feine Worte über die Wirkung der vielen frei schreitenden Männerbeine in der ägyptischen Flachkunst hingewiesen.

Abb. 163
Statuengruppe.
NR.

Eindeutig ist solch ein deckungsloses Nebeneinander durchaus nicht. Sehr oft bedeutet es nur scheinbar ein Hintereinander. Wenn die Künstler überhaupt an ein bestimmtes örtliches Verhältnis gedacht haben, erhält zum Beispiel die Stirnreihe von Menschen genau denselben Ausdruck wie die Flankenreihe.

Ein sehr gutes Beispiel ist die auf den Grabwänden häufige Gruppe, wo Mann und Frau beisammenstehend Gaben in Empfang nehmen oder den Arbeiten ihrer Leute zusehen. Wenn die beiden sich nicht umfassen, also in *offener* Gruppe stehen (Abb. 249), könnte man aus der Zeichnung ja wirklich sowohl die Aussage „die Frau steht Brust an Rücken hinter ihm" ablesen. Die Ägypter wußten, was gemeint war, und auch wir können heute noch bestimmt sagen, daß es nur ein körperliches Nebeneinander Schulter an Schulter sein kann. Das zeigen uns ja auch viele Rundbilder von Ehepaaren, die körperlich und geistig den gleichen Bezug zum Flachbildschmuck des Grabes haben. Umgekehrt haben wir auch wieder ägyptische Zeichnungen nach solchen steinernen Rundbildgruppen, und da scheinen natürlich die Figuren hintereinander zu stehen (Abb. 163). Wenn uns die Rundbilder im Stiche lassen, können wir heute *aus keiner Zeichnung mit lockeren Figuren die räumlichen Verhältnisse des Urbildes sicher erkennen;* wir bleiben wieder einmal auf das Wissen angewiesen. Nehmen wir zum Beispiele die in den Gräbern des Alten Reiches häufige Darstellung von Tänzen (Abb. 164), so ist nicht zu ersehen, ob die Tänzerinnen ihre Bewegungen dem Herrn in Stirnreihe nebeneinander (Abb. 164 a) oder in Flankenreihe hintereinander

[1]) Propyl. 2^3, 185,1. [2]) S. 302.

(Abb. 164 b) vorführten, und wie die begleitenden Sängerinnen eigentlich zu dieser Reihe standen: in sie hineingezogen (Abb. 164 a, b) oder als zweites Glied (Abb. 164 d) oder gar im rechten Winkel zur Stirnreihe (Abb. 164 c). Da uns keine körperliche Gruppe solcher Tänze erhalten ist, können wir hier höchstens vermuten, daß die Tänzerinnen selbst sich in Stirnreihe dargeboten haben werden. Für den Ägypter des Alten Reiches, der solchen Tanz oft vor Augen sah, gab es

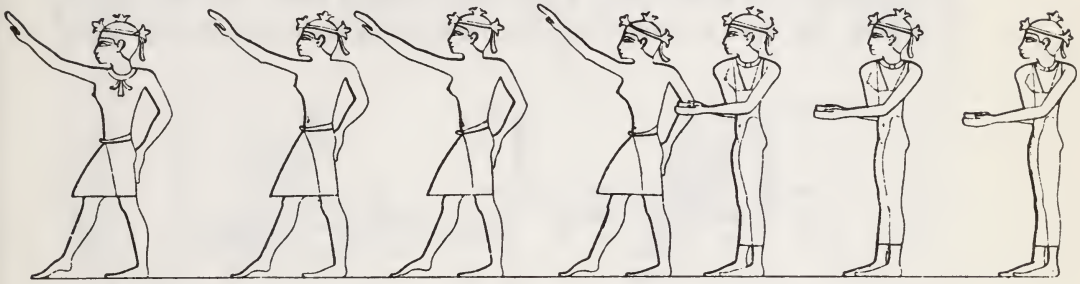
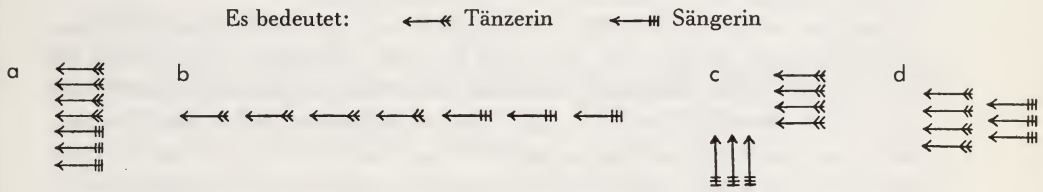


Abb. 164. Tanz der älteren Art.
Die Figur des zuschauenden Herrn links ist hier weggelassen. AR.
Darunter Anordnungsschlüssel in vier Möglichkeiten.



natürlich keinen Zweifel, und er wird nie auch nur auf den Gedanken gekommen sein, irgend jemand könne sein Bild anders auffassen, als er es gemeint hat. Dagegen dürfen wir uns mit Recht fragen, ob schon ein Mensch des Neuen Reiches, als ganz andere Tanzformen üblich waren[1]), diese Bilder noch habe richtig verstehen können, wenn er nichts mehr von der älteren Zeit seines Volkes wußte, oder wenn sich nicht, was allerdings zu vermuten ist, in den unteren Volksschichten die alte Art neben der neumodischen gehalten hat.

Wenden wir uns auf einen Augenblick wieder zu jener Gruppe von Mann und Frau und denken uns zwei solcher Gruppen einander gegenüberstehend, mit je einer Schulterseite zum Beschauer, und in jeder Gruppe, so wie es im allgemeinen üblich ist, den Mann Schulter an Schulter rechts neben der Frau. Würde das Ganze perspektivisch so gezeichnet, daß jede Gruppe in einer Schrägansicht von vorn erscheine, also die linke von der Mannesseite, die rechte von der Frauenseite (Abb. 165), so schöbe sich auf der Bildfläche des heutigen Malers bei der rechts-

[1]) Propyl. 2^3, 397,2; Taf. XVI.

hin blickenden Gruppe die Frauenfigur vor, bei der linkshin blickenden die Männerfigur. Nehmen wir dagegen die ägyptische Zeichnung eines solchen Doppelpaares, so steht da in beiden Fällen die Männerfigur voran (etwa wie in Abb. 166, 167). Zum Seheindrucke stimmt also nur die Figurenanordnung der linkshin (Abb. 167), nicht die der rechtshin (Abb. 249) blickend gezeichneten Gruppe, wir müßten denn annehmen, es stände nur das erste Mal wirklich der Mann rechts, das zweite Mal aber die Frau. Man sieht, der Ägypter denkt gar nicht an den Sinneseindruck. In ihm herrscht die Vorstellung: Der Mann, als die Hauptperson, muß voran stehen. Ein solches Verhältnis findet auch darin seinen Ausdruck, daß es im Flachbilde stets die Frau ist, die den Mann umfaßt: Er ist

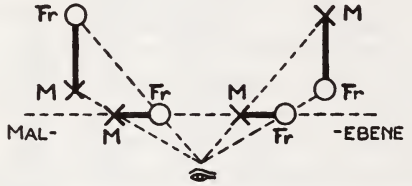


Abb. 165
Blicke auf Gruppen von Mann und Frau.

ihre Stütze. Im Rundbilde kommt es mit dem Neuen Reiche auf, daß der Mann die Frau umfaßt, was aber am Sinne kaum etwas ändert: Er ist ihr Schutz[219]. Auf S. 238 finden wir das auf andere Weise ausgedrückt.

Wenn jede der Gruppen in sich dadurch *geschlossen* ist, daß die Frau den Mann umfaßt, eben wie in Abb. 166, 167, wird das noch deutlicher, sowohl wenn die Füße der Frau in der Zeichnung frei neben dem Fuße des Mannes stehen[1]), wie wenn sie ihn überschneiden (Abb. 166). Werden die Spitzen der Frauenfüße umgekehrt von der Ferse des Mannes gedeckt[220], so scheint es uns, als lege die Frau dem Manne die falsche Hand, die linke statt der rechten, auf die falsche Schulter. Daß der Mann im Bilde voran stehe, ist dem Ägypter fast stets wichtiger als alles andere: als die Stellung der Frau neben der rechten oder linken Männerschulter, oder auch als die Haltung ihrer Hände. Ich kenne bisher nur einen einzigen Fall, und zwar aus dem Mittleren Reiche, wo die Frau in solcher geschlossenen Flachbildgruppe voran steht, so wie man es nach der linken Hälfte von Abb. 165 erwarten sollte. Sie legt denn auch ihre rechte Hand auf die rechte Schulter des im Bilde zurückstehenden Mannes.

Gehen wir in der gezeichneten Sitzgruppe von Abb. 168 a davon aus, daß die Knie der Frau hinter dem Gesäße des Mannes verschwinden, so schließen wir, die Frau sitze neben seiner linken Schulter. Dazu stimmt aber durchaus nicht ihre Armhaltung, denn in unmöglicher Weise läge dann ihre linke Hand auf seiner linken Schulter, als sitze sie rechts neben ihm. So ist es durchgängig im Alten und, wie es scheint, in der Regel noch im Mittleren Reiche. In der ersten Zwischenzeit verschwindet gelegentlich schon das Gesäß des Mannes hinter den Knien der Frau, was mit dem Beginne der achtzehnten Dynastie (Abb. 168 b)

[1]) Plast. 120, 125.

sich durchsetzt. Dadurch bekommt zwar für uns die Gruppe größere Einheitlichkeit: Armhaltung der Frau und Überschneidung von Gesäß und Knien stimmen zueinander, aber nun scheinen die Frauen in rechts hinblickenden Gruppen immer

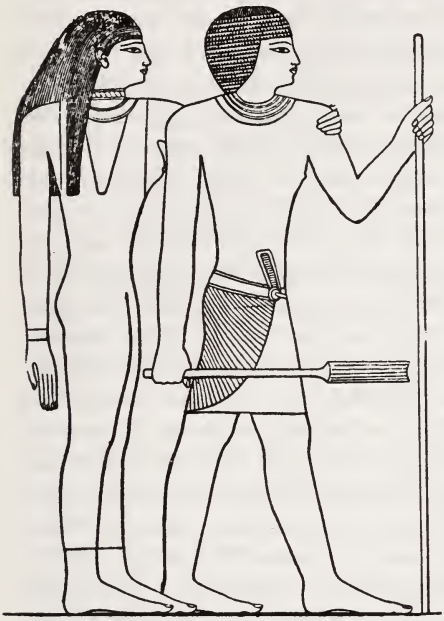


Abb. 166. Ehepaar. AR.

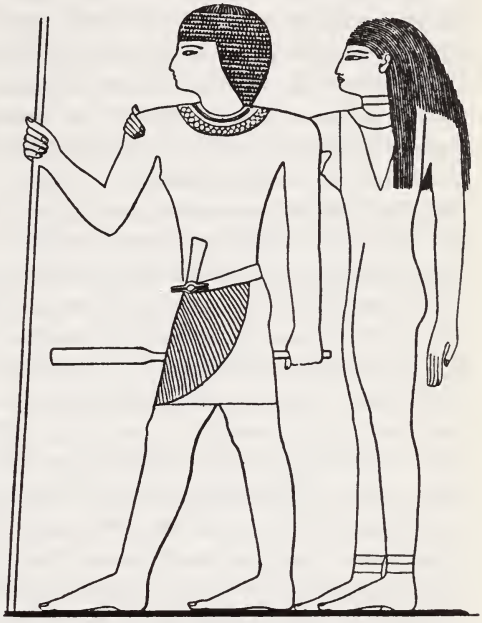


Abb. 167. Ehepaar. AR.

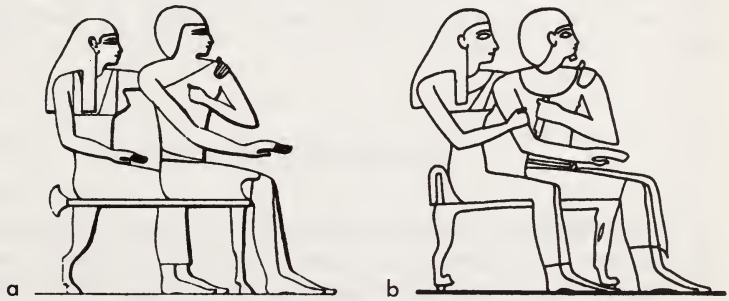


Abb. 168
Ehepaare
auf zweisitziger
Bank.
a AR.
b NR.

rechts, nur in links hinblickenden links vom Manne zu sitzen.[221] Niemals aber erhält die Figur des Mannes etwa auf der Malfläche ihren Platz hinter der Frau. Das ins Auge fallende Zeichen des Vorranges hat entschieden.

Versuche, solche Gruppen sehbildlich aufzufassen, führen in noch weiteren Wirrwarr, wenn beide Figuren auf einer Bank mit Lehnen wie in Abb. 125 sitzen.

Daß die einzig sichtbare Lehne, was an Züge in Häuserbildern[1]) erinnert, zwitterhaft Rücken- und Armlehne zugleich darstellt, ist offenbar, und daß sie, als Armlehne genommen, entsprechend der Sitzleiste verlängert ist, haben wir auf S. 146 besprochen. Nehmen wir nun zuerst an, in körperlicher Wirklichkeit sitze der Mann rechts von der Frau: Dann liegt sein rechter Arm, wie in den Abb. 124, 125 gewinkelt außen an der rechten Seitenlehne, die Hand auf der Ecke der Lehne. Diese Hand selbst würden wir nach der Zeichnung des Daumens für eine linke halten; sie ist aber hier[2]) eine rechte. Der linke Arm ist vorgestreckt. Die Frau von Abb. 125 scheint ihre (vom alten oder neuen Zeichner vergessene) linke Hand auf seine linke Schulter zu legen, ihre rechte auf seinen rechten Oberarm. In Wirklichkeit war das unmöglich: Eine links Sitzende kann nur ihre rechte auf seine rechte Schulter legen, die linke auf seinen linken Oberarm, und nur Der Arm, dessen Hand die Schulter berührt, kann über die Hinterseite der Rükkenlehne geführt sein, unmöglich der andere. So geht nun also im Bilde von einer uns als rechte erscheinenden Schulter ein Arm aus, der wie ein linker handelt, und umgekehrt. — Unter der Annahme, die Frau sitze in der Wirklichkeit rechts vom Manne, ergäbe sich folgendes: Bei der Frau wäre die Verteilung der Armtätigkeit auch für unser Auge leidlich in Ordnung. Aber wie könnte ein Arm, dessen Hand den Oberarm des Mannes faßt, auf die Außenfläche der Seiten- oder Rückenlehne geraten? Und beim Manne könnte doch nur die linke, nie die rechte Hand auf der Seitenlehne liegen. — Man sieht, jede der beiden Annahmen bringt, so überzeugend das Bild auf den ersten Blick wirkt, sehbildmäßige Unmöglichkeiten, das eine Mal an der Frau, das andere Mal am Manne.

Nebenher ist bei solchen Gruppen darauf hingewiesen, wie selbständig ihre Figuren sind. Es wird im Grunde meistens nur ein Beieinander gegeben. Ob ein Abstand bleibt, wie in Abb. 168 a, so daß dann oftmals der umfassende Arm sich übermäßig zu verlängern genötigt ist[3]); oder ob, wie in Abb. 168 b, die Leiber mehr genähert sind und die Schultern des einen die des anderen deckt, es besteht doch nur selten eine andere körperliche Verbindung als durch den aufgelegten Arm.

DECKUNG DER BILDFIGUREN

Daß sich Bildfiguren teilweise decken, ist das einzige Mittel einer „vorgriechischen" Kunst, mit Sicherheit zu zeigen, daß ihre Vorbilder in der Blickrichtung des Beschauers hintereinanderliegen. In der perspektivischen Malerei können unter Umständen Verkleinerungen, Luft- und Farbenperspektive dazu genügen.

Die Deckung selbständiger Körper kommt zur Zeit der vorgeschichtlichen Malerei von Hierakonpolis (Abb. 144) überhaupt noch nicht vor. So etwas läßt sich erst gegen den Beginn der Geschichte nachweisen. Da aber haben wir in der

[1]) S. 136 ff. [2]) Vgl. S. 306. [3]) Propyl. 2^3, 304, 360.

Stiertafel (Taf. 2,1) ein Relief, das mit einem überraschenden Reichtume von Überschneidungen durchsetzt ist. Es zeigt eine kräftig modellierte Gruppe, in der der König als Stier einen auf dem Schlachtfelde niedergeworfenen Feind unter sich hält. Die Darstellung ist im Bildgeschehen eng verwandt mit zwei anderen, von denen das wohl etwas ältere (Taf. 3) den König als Löwen zeigt, während man auf dem jüngeren, dem des Narmer (Taf. 5,2 unten), ihn wieder als Stier sieht. Alle drei Tiere setzen eigentlich nur die beiden Vorderbeine auf ihre Opfer, bei Narmer sogar nur das eine, während das andere von der Standlinie der beiden übrigen Beine aufgenommen ist. Auf der Stiertafel[1]) berührt der eine Hinterhuf nur leicht den einen Fuß des liegenden Mannes, und auch das nur durch den zufälligen Zusammenstoß beim Zeichnen, wie der Vergleich mit der anderen Tafelseite zeigt, die die Darstellung wiederholt (Taf. 2,1)[2]). Es ist kein geringerer Abstand zwischen der recht unsinnlichen Art, wie der Mann unter den Tatzen des Löwen liegt, und der unentrinnbaren Zange, die den anderen unter dem Stiere von Taf. 2,1 hält. Dieser Unterschied beruht nicht darauf, daß die Bilder zeitlich verschieden sind, sondern auf der persönlichen Vorstellungskraft der Künstler. Das Zerstampfen des besiegten Gegners durch den Stier Narmers ist wieder viel lebloser.

Der Stoff an Deckungen ist so weit verzweigt, daß es nicht möglich ist, ihn hier auszubreiten, und die Einzelfälle sind meist so einfach, daß es nicht nötig ist, weitere über die schon besprochenen hinaus heranzuziehen. Nur einige untereinander verwandte Arten erfordern ausführlichere Behandlung und locken dazu, weil sich in ihnen eins der wichtigsten ägyptischen Ausdrucksmittel entwickelt hat: Es sind die sogenannten Staffeln, die der folgende Abschnitt besprechen will.

1) *Die Staffeln. Einleitung*

Es handelt sich um Verbindungen, in denen die sich deckenden Figuren so aufeinanderliegen, daß von den entfernteren nur ein Streifen ungedeckt ist. Das bedeutet, daß die ältere Form von Abschnitt IV C d und e die Figuren zwar gedankenmäßig gesellte, aber zur Darstellung einzeln in der Vorstellung auftauchen ließ (Abb. 56, Fächer), während die jüngere Form (Taf. 6,1) die bisher nur beisammen seienden Figuren nun als eine Einheit aufnimmt. H. Delbrück[222] hat für diese Erscheinung den Namen Staffel gewählt, und zwar auch für deckungsloses Neben- und Übereinander. Wenn wir das Wort dankbar übernehmen, so beschränken wir es doch besser auf die geschlossene Art und sprechen, je nach der Lage der bloßliegenden Streifen, von Seitenstaffel (mit den Unterabteilungen Vor- und Rückstaffel) und von Hochstaffel[223].

Aus Goethes Nachlaß ist die merkwürdige Aufzeichnung veröffentlicht: „Man leugnet dem Gesicht nicht ab, daß es die Entfernung der Gegenstände, die sich

[1]) Propyl. 2^3, 188,1. [2]) Propyl. 2^3, 188,3.

neben- und übereinander befinden, (ab) zuschätzen wisse; das (Schätzen des in der Blickrichtung) Hintereinander (s aber) will man nicht gleichmäßig zugestehen." Dazu ist zu bemerken, daß die Goethe noch unbekannten Staffeln durch Wechsel von Lockerungen und Enge ihrer Deckungslinien wenigstens ein gewisses Maß von Verschiedenheit in Zwischenraum und Abstand (Abb. 163) andeuten können.

2) *Die Seitenstaffel*

Die Seitenstaffel tritt um den Beginn der ersten Dynastie als neue Kunstform neben die offene Ordnung von Abschnitt IV C d und e. Ich wähle aus dem Vorhandenen einige Beispiele: Die auf hohen Stangen hinter dem Könige getragenen

Abb. 169
Hunde auf der Löwenjagd.

Fächerschirme, die wir in Abb. 56 ganz unverbunden finden, sehen wir auf Taf. 6,1 als Staffel, und zwar als weite, wie sie um diese Zeit noch herrscht. Die Abb. 169 zeigt eine Reihe in sich gestaffelter Gruppen, wo ein starker Hund einen Löwen von rückwärts angreift. Die Gruppen sind untereinander ebenso verbunden und schließen sich zu einem Ringe, der den Mantel einer Art Rollsiegel

Abb. 170
Schiffe.
Vz.

Abb. 171
Schiffe.
Fz.

bedeckt. Es sind also zwei verschiedene Tiere gestaffelt, und auch die Schwanzhaltung der Löwen ist nicht die gleiche. — An Abb. 170 ist die sorgfältige Überlegung beachtenswert, mit der die aufragenden Teile der Schiffe verteilt sind. — In Abb. 171 hat die Dreizahl in Verbindung mit dem einfachen Bau der Schiffsrümpfe einem Rhythmus erlaubt sich auszusprechen, an dem wir uns so oft in den Staffeln der geschichtlichen Kunst von der Pyramidenzeit ab erfreuen. Den Meister der eilenden Schiffer von Taf. 18,1 zum Beispiel, der viele Genossen hat, kümmerte es nicht, daß Schiffer niemals so schön gemessen im Gleichschritte laufen: Unbefangen ließ er einen zu gleichmäßig schwingendem und wiegendem Rhythmus treibenden Drang walten. Demgegenüber läßt Abb. 172 sehen, wie ein Künstler der Amarnazeit sich die Aufgabe gestellt hat, ein unruhiges Trappeln zu zeigen.

Erst am Anfange der Pyramidenzeit scheint der enge Staffelverband zu entstehen und sich dann, zunächst sehr langsam, zu entwickeln. Wir können verfolgen, wie die Zahl der Glieder an engen Staffeln, erst bei Tieren[224], dann bei

Abb. 172
Laufende Soldaten.
NR.

Menschen und schließlich auch bei Sachen, steigt. Die erste längere Reihe so gestaffelter Menschen findet sich im Mittleren Reiche (Abb. 173); gleiches von Sachen erst in der achtzehnten Dynastie. Es wird uns nicht wundern zu sehen, daß gerade das Neue Reich in seiner Liebe zu schönem Linienspiele die enge

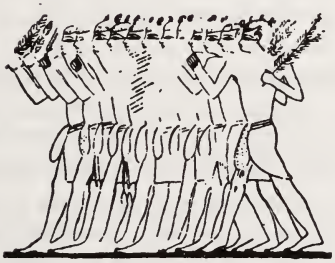


Abb. 173
Tiefe Staffelreihe von Laufenden.
MR.

Abb. 174. Amenophis der Vierte und seine Gemahlin auf zwei Stühlen.
NR.

Staffel mit ihrem ornamentischem Gleichlaufe besonders gern aufgegriffen hat[225]. Das Äußerste an Enge hat die Amarnakunst gewagt: Vorher wie nachher sehen wir den Pharao und seine Gemahlin nur in ganz offener oder sehr lockerer Gruppe sitzen[226]. Unter Amenophis dem Vierten dagegen treffen wir die beiden in kaum noch zu sondernder Enge nebeneinander (Abb. 174), so daß man die nach S. 188

vorauszusetzende, jetzt verschwundene Trennung der Schichten durch Farbe recht vermißt. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir in dieser außergewöhnlich zusammengeschmiegten Staffel einen Ausdruck der bekanntlich besonders innigen Zärtlichkeit zwischen dem Königspaar entnehmen, die ja auch aus ihrem sonstigem Zusammenleben spricht; man vergleiche etwa die verflochtenen Finger in Abb. 310.

Alle Figuren, die deckenden wie die verdeckten, stehen wie von ihr angesogen auf ein und derselben Bodenlinie, und natürlich sind die entfernteren nicht etwa

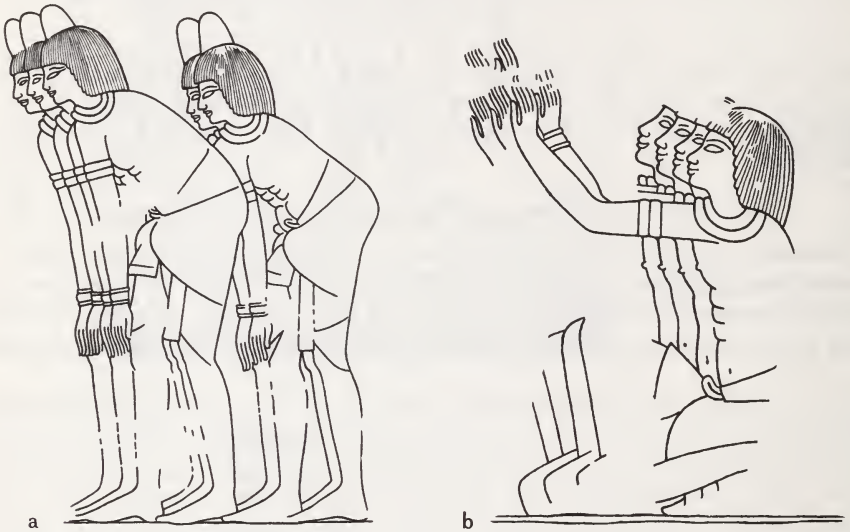


Abb. 175. Vorstaffelung abwärtsblickender (a) und aufwärtsblickender (b) Menschen. NR.

perspektivisch verkleinert. Man hat in einem gelegentlich vorkommenden schwachen Sinken der Scheitellinie solche Verkürzung erkennen wollen. Aber das ist nicht zulässig; denn solches Abgleiten entsteht, wie jeder an sich selbst erproben kann, bei derartigen Zeichnungen von selbst. Wäre die Senkung wirklich beabsichtigt, so würde man eher eine überbetonte erwarten als eine so wenig sinnfällige. Daß eine Senkung sicher Absicht, aber ebenso sicher nicht perspektivisch ist, sieht man an sich verneigenden Menschen (Abb. 175 a), an denen wir auch erkennen, wie das Absinken entstanden ist: Es ist der Wunsch, die Gesichtslinie, das heißt Augen und Kinne, geradlinig auseinander herauslaufen zu lassen, etwa wie in Taf. 24,2 die fast waagerechten Unterarme der Mäher sich in einer Verlängerung herausschieben[1]). Diese Erklärung wird gleichsam besiegelt dadurch, daß die Scheitellinie entsprechend ansteigt, sobald die Köpfe aufwärtsblicken (Abb. 175 b). Dasselbe wird sogar auf Reihen von Gebeugten in sehr weit geöffneter Reihe übertragen (Abb. 176).

[1]) [Vgl. dazu Zeitschr. f. äg. Spr. 74, S. 31 mit Abb. 8].

Es wird nur selten vorkommen, daß man ganz verschiedene Tiere oder Gegenstände sich staffeln läßt. Solche stehen wohl im ganzen Verlaufe der ägyptischen Kunst frei nebeneinander. Abb. 169 mit den Hunden und Löwen ist dadurch besonders geartet, daß die beiden Tiere durch Handlung verbunden sind. — Merkwürdig ist, daß man Antilopenarten trotz verschiedenem Gehörne nicht selten vereinigt, ja, daß Künstler der sechsten Dynastie es geradezu lieben, drei verschieden behörnte in einer Staffelgruppe zusammenzufassen. — Die Gruppe von Abb. 174 hat außer der Enge ihrer Staffelung auch in dieser Beziehung noch

Abb. 176. Mäher. NR.

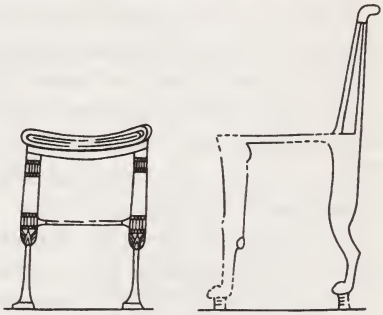


Abb. 177. Hocker und Stuhl. NR.

etwas Ungewöhnliches: Im Neuen Reiche hatte man angefangen, Ehepaaren verschiedene Stühle zu geben (Abb. 177), dem Manne einen Sessel mit Löwenbeinen, der Frau einen Hocker mit scheinbar gedrechselten Beinen[1]). Da in Abb. 174 die beiden Sitzarten in der Staffel vereinigt sind, haben wir hier eins der wenigen Beispiele für die Verbindung von Gegenständen verschiedener Gestalt, wobei es aber dem Künstler gelungen ist, den Unterschied nur dem genauen Betrachter sichtbar zu machen.

Bei der Flachheit des ägyptischen Reliefs trennen sich die geschichteten Figuren der Staffel nicht durch kräftige Schatten, und so würden gleichfarbige Schichten in der schattenlosen Malerei, aber auch[2]) im Grubenrelief, für das Auge leicht ineinander verschwimmen. Daher sucht man die Staffeln durch helle und dunkle Färbung zu unterscheiden. Das geschieht schon in den gewöhnlichen Deckungen von Abschnitt IV C f, wie man zum Beispiel in Ringerpaaren immer zwei verschiedenfarbige Kämpfer findet. Nur deshalb bestehen ausgemalte Rindergespanne am Pflug stets aus einem dunklen und einem hellen Tiere, und auch die Rosse am Wagen nicht etwa aus Modelaune der Besitzer. Die so geschiedenen Schichten enger Staffeln setzen sich manchmal so grell voneinander ab, daß vielteilige Gruppen wie von zahlreichen lichten Bändern durchzogen aussehen. Obgleich der Farbenwechsel eigentlich nur bei farbig gefüllten Flächen Sinn hat.

[1]) S. 58. [2]) S. 84.

ist der Ägypter doch so daran gewöhnt, die Figuren in der Farbe zu scheiden, daß gelegentlich auch in bloßen Strichzeichnungen schwarze und rote Staffellinien wechseln[227], vor allem natürlich im Bildschmucke von Papyroshandschriften, deren Schreiber ja diese beiden Farben immer auf ihren Farbenbrettchen hatten[1]).

Die Seitenstaffel zu deuten, gibt es zwei Versuche. Der eine sieht in ihr eine bloße „Riß-Reihung", die überhaupt nicht auf einer Anregung durch einen Seheindruck beruhe. Nach der anderen Deutung aber soll sie durch Schrägblicke auf Stirnreihen von Körpern beeinflußt sein. Beide Versuche langen jedoch nicht hin. Der erste ist zu unlebendig, um glauben zu lassen, die Staffel sei ohne Naturanregung neben der offenen Ordnung enstanden. Und was die zweite Erklärung betrifft, bin ich ihr noch in der vorigen Auflage gefolgt und habe von der Staffel gesagt, sie sei der Schrägsicht auf eine ausgerichtete Stirnreihe abgewonnen und habe erst von ihr her auf solche Gruppen übergegriffen, bei denen längst nicht mehr an Stirnreihen, sondern bestimmt nur noch an Häufungen gedacht werden sollte. Das ist aber nicht haltbar, da ausgerichtete Reihen in der Natur viel zu selten sind, um den Ausgang für die Darstellung der so häufigen Körperansammlungen abgeben zu können.

Es scheint mir fördernd, die ältesten Staffelzeichnungen der Welt heranzuziehen, altsteinzeitliche Bilder eines vom Leittiere geführten Rudels galoppierender Wildpferde (Abb. 178 a) und einer ziehenden Rentierherde (Abb. 178 b). Denn gerade aus der kunstlosen Form leuchtet ohne weiteres ein, was hier vorgegangen ist: Aus der Natur ist die ungeordnete Menge sich drängender und überdeckender Leiber aufgenommen, aber ein dem Zeichner eingeborener Trieb zur Ordnung, Reihung und Liniengleichlauf hat das Empfangene sofort gebändigt[2]). In welche Tiefen die Quellen dieses Triebes reichen, kann jeder selbst erfahren, der eine Fläche mit völlig unregelmäßigen Strichen zu bedecken versucht, und er kann auch an ägyptischen Flachbildern öfters beobachten[3]), wie ein Hauch von Streifenordnung selbst Figurenhaufen durchzieht, die doch im ganzen offenbar als wildes Gewimmel gedacht sind. Der Mensch hat immer wieder zu spüren, wie seine Absicht durch den Trieb nach Ordnung je nachdem gefördert oder durchkreuzt wird. Es ist derselbe Trieb, der in Abb. 82 und 179 die Kronen des Papyrichts in fest geschlossene und mathematisch waagerecht ausgerichtete Reihen gezwungen hat, und der aus der Schiffergruppe von Taf. 18,1[4]) in höchster künstlerischer Wirkung zu uns spricht.

Daß die Schrägsicht auf eine Stirnreihe aus den Erörterungen weggefallen ist, hat zur Folge, daß auch der Begriff der Perspektive nicht mehr in die Staffel hineingetragen werden darf.

Mustern wir nun mit gereinigtem Blicke die Hunderte von Seitenstaffeln, so finden wir darunter ganz verschwindend wenige, die als Stirnreihen auszusprechen wären. Beinahe überall legt der Zusammenhang es viel näher, an eine

[1]) S. 77. [2]) [Vgl. dazu Zeitschr. f. äg. Spr. 74, S. 33 mit Abb. 9].
[3]) S. 171. [4]) S. 184.

bloße Menge zu denken. Die Seitenstaffel bedeutet eben eigentlich nur eine Ansammlung. Sie kann gelegentlich wohl auch einmal eine Stirnreihe umfassen, aber selbst da ist die Schrägvorstellung als solche für den Zeichner nicht in Frage gekommen.

Die für vielgliedrige Scharen gegebene Lösung gilt natürlich entsprechend auch für die nur paarige Staffel, für die wir das wohl älteste Beispiel anführen: Es ist[1]) ein Rindergespann unter dem Hörnerjoch (ähnlich Taf. 27,2). Auch hier

Abb. 178. Rudel ziehender Wildpferde (a) und Rentierherde (b). Altsteinzeit.

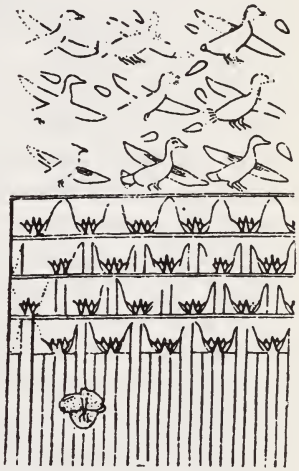


Abb. 179. „Papyricht mit Vögeln, Eiern und Schmetterling. Pyr.

ist der erste Anstoß eine Naturwahrnehmung gewesen, die sich dem ästhetischen Triebe zum Liniengleichlaufe gefügt hat. Die Verhältnisse sind in den meisten derartigen Fällen ziemlich einfach. Ein weiteres Ausholen aber verlangt die Staffelung in vierbeinigen Stühlen[2]).

Sie findet sich in den Grabreliefs fast nur, wenn die Beine als Löwenbeine gebildet sind. Nach dem auf S. 144 Gesagten sollte man annehmen, daß sie auch an Stierbeinen vorkommen. Wenn man sie dort nicht findet, so kommt das wohl nur daher, daß in der fünften Dynastie, wo die Staffelung der Stuhlbeine aufkam, das Stierbein schon aus irgendeinem Grunde[3]) verdrängt war. Aus den erhaltenen Stuhlbildern ist die Beinstaffel in zwei Formen zu entnehmen. Sie unterscheiden sich vor allem an den Kegel- oder Pyramidenstumpfen, die die eigentlichen Tierfüße vor dem Versinken im erdigen Boden bewahren sollen. Danach

[1]) Atlas I, 396. [2]) S. 144. [3]) S. 144.

hat man für das Alte Reich auf jeder Stuhlseite ein bis zum Boden im Holze ungetrenntes Vorder- und Hinterbeinpaar eines Löwen (Abb. 126) anzunehmen. Seit dem Mittleren Reiche aber (Abb. 180) findet man die Beine bis zur Standlinie hinab gespalten; die vier Beine eines und desselben Tieres stehen also unter den vier Sitzecken. Das Verhalten des Künstlers war, soweit die Tierbeine selbst in Frage kommen, beiden Arten gegenüber dasselbe. Aber es besteht doch ein Unterschied: Bei den geschlossenen Beinen ließe sich wohl eine Naturwahrnehmung denken, aus der die Vorstellung der Staffel sich hätte bilden können.

Abb. 180. Stuhl, die Beine gestaffelt. MR.

Abb. 181
Schriftzeichen
für „Seelen". AR.

Abb. 182
Truppen in
engem Abstande.
NR.

Dagegen ist das bei den getrennten Einzelbeinen unmöglich gewesen. So liegt in diesen also eins jener verstandesmäßigen Gebilde wie in Abb. 15 u. 16 vor, wo die Sohlenwölbung des Menschenfußes als durchblickbar behandelt ist. — Merkwürdig ist, daß die Staffelung der Stuhlbeine gerade im Anfange des Neuen Reiches wieder verschwindet[228], also eben vor der Zeit, wo sich die sonstige enge Staffel gewaltig entfaltet. Das lehrt, wie sehr solche Dinge in der Kunst vom Zeitgeschmacke abhängen. Es zeigt sich auch am zweirädrigen Kriegs- und Jagdwagen, wo (Taf. 34 u. 35) zwar die Rosse unter dem Nackenjoche stets ebenso gestaffelt sind wie die Rinder unter dem Hörnerjoch am Pfluge, dagegen aus unbekanntem Grunde die Staffelung nie auf die Räder übergegangen ist, wie überhaupt gestaffelte Räder der ägyptischen Kunst unbekannt geblieben sind.

Die Bildform der Staffel ist gelegentlich auch von der bildhaften Schrift übernommen worden, besonders bei den Zeichen von Tieren, wo sie dann zum Beispiel die Mehrzahl des Wortes für Seele nicht durch drei in offener Gruppe

stehende Storchvögel[229], sondern durch eine Staffel wie in Abb. 181 wiedergibt[230].

Je enger die Staffel wird, desto mehr hält man auf möglichst vollkommenen Gleichlauf ihrer Linien. Doch belebt man, ohne diesen zu brechen, selbst da die Gruppe manchmal durch kleine Unregelmäßigkeiten. Und während in der mehrgliedrigen engen Staffel die Glieder sich unvermittelt in Einer Richtung vorschieben (Abb. 182, nur die obere Reihe) geschieht das in der weiteren (ebenda, nur die untere Reihe) oft über vermittelnde Glieder nach beiden Seiten, so daß dann hinter der locker gestaffelten vorderen Reihe eine zweite „auf Lücke" erscheinen kann.

Es entspricht der auf S. 34 als einem der Züge des Ägypters angedeuteten Lässigkeit, daß wir ihn auch in der Staffel öfters als recht sorglos ertappen. So sind die Tiergruppen in sich oft ungenügend durchgearbeitet, indem die Zahl der Beine nicht zu den Köpfen stimmt, als wolle man sich die Mühe des Auszählens sparen. Allerdings geht man doch nicht so weit wie die Altsteinzeitler, die bei langen Tierreihen (Abb. 178) zwischen voll ausgeführten Endfiguren die Wildpferdbeine und die Rentierkörper einfach durch Strichelung abkürzen. — In ägyptischen Staffeln finden wir einmal an einer Gruppe von Menschen die Körper rückgestaffelt, während die Gesichter, der eigentlich richtungweisende Teil, vorgestaffelt sind; sie würden ja, wenn sie der Rückstaffel folgten, verschwinden. Man tut aber auch wohl zuviel des Guten: In den Bildern von Sänften in Propyl. 2^3, 266 und 389 sind die Köpfe der Trägerpaare auch da gestaffelt, wo sie in Wirklichkeit durch die Tragstangen und den Sessel getrennt sind. Und ebenda sind die angewinkelten Ober- sowohl wie die Unterarme mit Staffellinien versehen, die bei den hinteren Beinen in 266 fehlen, dagegen in 389 vorhanden sind. Auch wenn einmal ein sonst so guter Künstler wie der des Rechmirê-Grabes Pferden zugleich Vor- und Rückstaffel gibt, kann man daraus nur entnehmen, daß manchmal auch gedankenlos „Risse gereiht" werden.

Da die Spätzeit den Gebrauch der Überschneidungen, wie sie in Jahrtausenden allmählich gewachsen waren, wieder einschränkt, schwinden natürlich zugleich auch die Staffeln, obgleich sie nicht ganz verlorengehen, sondern von manchen der Tempelschulen der griechisch-römischen Zeit wieder hervorgesucht werden. Wie der Schwund sich an einem Bildgedanken aussprechen kann, zeigen die Darstellungen von Arbeitern am Herd oder Amboß. Sie sitzen scheinbar in zwei einander zugekehrten Reihen. H. Balcz aber hat gezeigt, daß sie natürlich einen der Arbeitsstelle zugekehrten Ring bildeten. Für die Darstellung im Flachbilde jedoch wird dieser gespalten und seine Hälften werden, jede der anderen gegengleich, in Staffeln nach außen gelegt. Während nun in einem Bild aus dem Anfange der sechsten Dynastie (Abb. 183 a) die Figuren beiderseits eng gestaffelt sind, hat ein Künstler der sechsundzwanzigsten (Abb. 183 b) sie, ähnlich wie die Schnitter von Abb. 176, so auseinandergezogen, daß die hinteren jede Berührung mit dem Amboß oder Feuer verloren haben und die Deutung des Bildes nur dem Kundigen zugänglich sein dürfte.

3). *Die Hochstaffel: Die mit Deckung aufsteigende Entfernung*

In der Hochstaffel überragen die entfernteren Figuren die näheren, und zwar, je nach ihrem Bau, so wie die vierfüßigen Tiere von Abb. 184 mit einem schmalen oberen Randstreifen, oder, wie die Menschen, mit dem Kopfe (Abb. 182), der Büste (Abb. 182, die obere Reihe), oder dem Oberkörper (Abb. 185). Diese Staffel ist gegenüber der Seitenstaffel so selbständig, daß ihr ein besonderer Unterabschnitt zugeteilt werden muß, obgleich vieles dort Gesagte auch hier gilt.

Es ist zu beachten, daß kein einziges Beispiel von ihr aus dem Alten Reiche

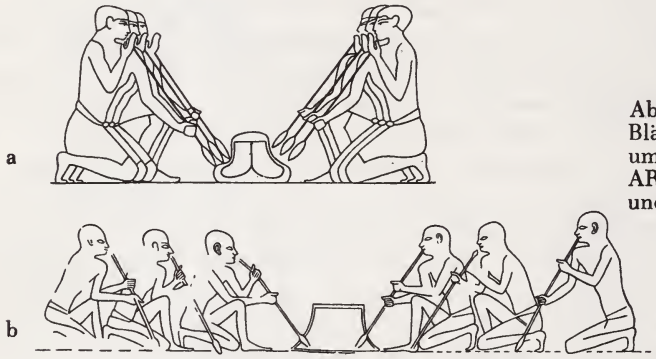


Abb. 183
Bläser
um einen Herd.
AR. (a)
und Spz. (b)

nachzuweisen ist. Bei der ungeheuren Menge von Flachbildern dieser Zeit kann man unmöglich annehmen, ein tückisches Geschick habe gerade die Hochstaffeln untergehen lassen[231]. So ist es gewiß auch kein Zufall, daß in der urgeschichtlichen Höhlenmalerei, die uns dort[1]) mehrere Seitenstaffeln überliefert hat, keine Höhenstaffel erhalten scheint.

Die Figuren haften fast immer auf einer Grundlinie, doch nur mit der untersten Reihe, niemals kommen mehrere, den oberen Staffellinien entsprechend übereinander liegende Bodenlinien vor. Wohl aber bleibt in gewissen Bildern (Abb. 185), von denen im folgenden Abschnitte zu sprechen ist, die Bodenlinie der hochgestaffelten Gruppen oft ganz weg; doch stößt man auf viele Schwankungen.

Die Hochstaffel erscheint zum ersten Male, und auch da erst nur ganz spärlich und dürftig, im Mittleren Reiche[232], gleichzeitig bei Lebewesen und leblosen Dingen. So sieht man in Abb. 285 (rechts) die Stangen des Tragsessels paarig hochgestaffelt, während zur Pyramidenzeit[2]) stets nur Eine ungestaffelte sichtbar ist. Die ersten Lebewesen sind schwimmende Enten (Abb. 186 unten). Das Neue Reich benutzt von der Mitte der achtzehnten Dynastie ab das neue Mittel in vollkommener Fertigkeit. Eine wimmelnde Gänseherde, eine entsprechende von Rindern und eine dichtgedrängte Schar von gegen hundert Menschen (ähnlich

[1]) S. 188. [2]) Propyl. 2^3, 266.

Abb. 182 im Britischen Museum und aus thebischen Gräbern der Zeit Thutmosis des Vierten[233] sind wohl die glänzendsten Leistungen. Die Menschenmenge

Abb. 184. Aus einem Kriegslager Ramses des Zweiten. NR.
[In der unteren Pferdegruppe fehlen in Wirklichkeit die Beine der hinteren Tiere, die aber hier 2 Zeilen darüber und in Medinet Habu (II, 109) gezeichnet sind.]

Abb. 185
Truppen in weitem Abstande. NR.

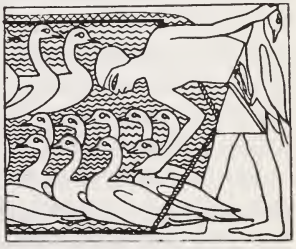


Abb. 186
Die Vogelbeute wird aus dem Schlagnetz genommen. (Ausschnitt). MR.

findet ein kretisches Gegenstück in einer Gruppe von Zuschauern bei einer Festlichkeit[1]). Die Quelle der neuen Form wird aber wohl in Ägypten zu suchen sein, wo wir sie aus kleinen Anfängen wachsen sehen.

[1]) [H. Bossert, Altkreta [3], S. 126/7.]

In Abb. 233 finden wir unter der rechten Rampe des Thronhimmels eine hochgestaffelte Stirnreihe von Leibwächtern, die unten rechtwinklig in eine Flankenreihe von Kriegern übergeht und mit dieser zusammen eine Art Hof um den Thron frei hält. Es ist reizvoll, neben dieses Werk der hohen Amarnakunst das kindliche meiner achtjährigen Enkelin zu stellen (Abb. 187). Da entspricht der

Abb. 187. Kinderzeichnung. Haus in einem Garten, dessen senkrechte Zaunlatten deckungslos übereinander stehen.

waagerechten unteren Kriegerreihe ein oberer Lattenzaun und dem durch Hochstaffel geschlossenen „Zaune" der Leibwächter ein senkrechter hölzerner, dessen Latten das Kind ohne Deckungen übereinander gestellt hat. Die Staffeldeckungen in der Amarnazeichnung und ihr Fehlen im Bilde des Kindes zeigen trotz aller Ähnlichkeit den geistigen Unterschied. In dem senkrechten Lattenzaune steckt übrigens viel weniger Naturbeobachtung und viel mehr Überlegung als in der echten Hochstaffel der Leibwächter.

Die Hochstaffel beruht augenscheinlich letzten Endes auf der Wahrnehmung, daß, wenn eine Anzahl gleicher Körper, die auf Einer Ebene liegen oder stehen, von oben überblickt wird, die hinteren wie in Abb. 188 und 189 höher zu stehen scheinen als die vorderen. Aus dem Sehbildvorrat des Künstlers stand eben nur dieses gedeckte Höherrücken der Figuren zur Verfügung, um wenigstens eine geringe Entfernung in der Blickrichtung kenntlich zu machen[1]).

[1]) S. 196 f.

Der Ägypter hat in der Hochstaffel nur eine Anhäufung von Körpern gesehen, was wir ja auch[1]) schon als Grundgedanken der Seitenstaffel gefunden haben. Dann hätten wir also zwei Formen mit der gleichen Bedeutung. Man glaubt jedoch sagen zu dürfen, *die Hochstaffel werde auf stillstehende Gruppen angewendet*[2]), *die Seitenstaffel aber auf vorwärts schreitende*, ohne indessen auf jenen anderen Inhalt zu verzichten. Entscheiden wird man diese Frage wohl nicht können, da ja nach S. 301 Gehen und Stehen in der Zeichnung der Beine den gleichen Ausdruck finden.

Auf S. 191 haben wir eine Art der Verbindung von Hoch- und Seitenstaffel am selben Figurenpaar als einen Fehler ansehen müssen. Regelrecht ist dagegen der

Abb. 188
Altar mit Opferbroten. NR.

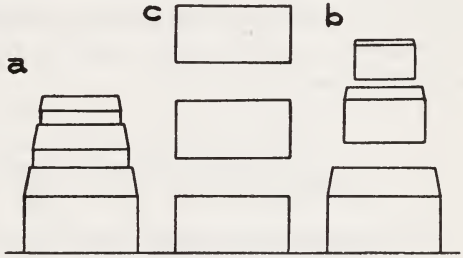


Abb. 189. Drei hintereinanderliegende Körper. a und b in perspektivischer, c in ägyptischer deckungsloser Zeichnung.

vermischte Gebrauch in Abb. 186. Die Gruppe von Taf. 26 ist zusammengesetzt aus sehr lockerer Hochstaffel, aus enger wie weiter Seitenstaffel und aus Figuren verschiedener Maßstäbe wie Richtungen. Verbunden mit dem Wechsel in der Arm- und Körperhaltung verleiht diese Vielfalt der Figurengruppe ein reizvolles Leben.

Nicht ganz einfach ist Abb. 188. Wer diesen Haufen flacher runder Brote mit heutigen Augen ansieht, mag glauben, er habe von oben überblickte Reihen vor sich, die sich in die Blickrichtung streckten und deren Scheiben wie die Stücke locker liegender Geldrollen hochkant hintereinander stehen. Natürlich ist aber ein steiler Kegel aus durchweg flach geschichteten Broten gemeint. Der Künstler errichtet ihn rein vorstellig auf einer Reihe vollständig sichtbarer Fladen, die auf dem Altare liegen wie die Rundkragen von Abb. 159 auf dem Tisch, und gibt darüber, flüchtig angelehnt an einen Sinneseindruck, nach dem Schema der Hochstaffel, die sich nach unten öffnenden Monde der oberen Brote. Das Ganze ist eingespannt in die Kegelform des Haufens. Er läuft übertrieben schmal aus, muß aber trotzdem immer noch drei Brote nebeneinander aufnehmen, die oben durch eine Art Haube aus einst gemalt gewesenen Blumenkränzen zusammengehalten werden.

[1]) S. 188. [2]) Wie noch in Rom: Taf. 52,1.

Mit der ägyptischen Staffel von Abb. 182 ist eine Gruppe aus der Zeit Kaiser Konstantins zu vergleichen, und frühchristliche Malereien bringen gestaffelte Tierbilder, die denen der Abb. 184 gleichen. — Nach S. 270 Forts. und 280 f. darf man bei ägyptischen Hochstaffeln höchstens von *Scheinperspektive* sprechen, kann die spätantiken und frühchristlichen *perspektivehaltig* nennen, sollte aber beide *nicht einfach als perspektivisch* bezeichnen.

4). *Schluß*

In den Staffeln haben die Ägypter eine klare und schöne Form gefunden und ausgebildet; wie die Geschichte zeigt, völlig aus sich heraus. Sie ist auch andern Völkern und Zeiten nicht unbekannt geblieben, aber wohl nirgends in solchem Umfang und mit solcher Liebe verwendet worden, muß also dem Volke besonders zugesagt haben.

DIE DECKUNGSLOS ANSTEIGENDE ENTFERNUNG

W. v. Kügelgen hat in seinen Jugenderinnerungen[1]) hübsch gesagt: „Für Kinder hat nur das Nächste Bedeutung; sie leben vorzugsweise im Vordergrund. Da unterhält sie jede Kleinigkeit, die Ferne mag beschaffen sein, wie's Gott gefällt." So ähnlich könnte man auch von der Flachkunst aller Völker bis zu einer gewissen Stufe sprechen. Noch im Bilde von Hierakonpolis (Abb. 144) wären dann sämtliche Figuren Vordergrund, wenn wir auch auf S. 165 lieber gesagt haben, sie deuteten nur die Ansammlung der Körper an, ohne daß der einzelne als nah oder fern gedacht sei.

Je weiter wir aber von der Vorgeschichte in die geschichtliche Zeit vorwärts gehen, um so mehr fühlen wir uns verlockt, in Figuren, die ebenso lose ohne Zeichen optischer Verbindung verteilt sind, eine neue Deutung hineinzutragen. Denn wir haben uns gewöhnt, auf alle ägyptischen Flachbilder den Satz „Was darüber erscheint, ist dahinter zu denken", anzuwenden, ohne zu prüfen, wie weit er überhaupt gilt. Diese Gewohnheit beruht auf einer Erfahrung, die jeder von uns an sich selbst gemacht hat: Sieht ein Mensch auf hintereinanderliegende Gegenstände hinab, so erscheinen diese, wenn die Abstände zwischen ihnen weit genug und der Höhenunterschied zwischen ihnen und den Augen des Beschauers groß genug ist, frei übereinander.

Es ist klar, daß wir in den seltensten Fällen mit Sicherheit sagen können, ob sich in einem lockeren ägyptischen Bilde die neue Sehwahrnehmung ausspricht oder nicht. An sich könnte zum Beispiel schon das Bild auf der Schiefertafel Narmers (Taf. 5,2), wo die geköpften Leichen der erschlagenen Feinde wie Wild auf der Strecke ausgebreitet sind[234], so deuten, als sei, wie in Hierakonpolis, noch

[1]) Kap. 5.

nicht an vorn und hinten gedacht; ebensogut aber, als habe der Künstler sich die Gestalten als schräg von oben überblickt vorgestellt. Dazu kommt hier noch als drittes, daß das Bild aus der Vorstellung entstanden sein kann: „Die Leichen liegen nebeneinander vor dem Sieger auf der Erde, so wie die Kälber in Abb. 259 vor dem Könige gehen." Wer will auch zum Beispiel sagen, ob die Abb. 197, bei der die Hälse der Enten, ohne sich zu decken, aus dem Wasser ragen, als Schrägsicht über die Wasserfläche mit ihren Insassen zu deuten ist, oder besser so, wie ich es auf S. 205 versucht habe.

Unter solchen Umständen muß es schwerfallen festzustellen, von wann ab man mit Wahrscheinlichkeit in die lockeren Bilder die Wahrnehmung hineintragen darf, daß entferntere Dinge höher rücken.

Die Beschreibung, wie in der Blickrichtung entfernte Dinge so hoch rücken, daß sie alle Berührung mit den näheren verlieren, lag dem, was wir auf S. 194 bei der Hochstaffel besprochen haben, so nahe, daß man versucht war anzunehmen, erst nach deren Auftreten dürfe man die neue Auffassung in die Bilder mit ganz loser Zusammenstellung hineintragen. Da die Hochstaffel, wie wir auf S. 192 gesehen haben, sich nicht vor dem Mittleren Reiche zeigt, habe ich noch in der vorigen Auflage den zeitlichen Ansatz der deckungslos ansteigenden Entfernung an die Hochstaffel gebunden. Daraus ergab sich der Schluß, daß wir erst mit ihr ägyptischen Zeichnern die neue Bildauffassung zutrauen dürften. Bei allen älteren Bildern müßten wir uns bewußt bleiben, daß solche Deutung eine reine Annahme wäre.

Das geht aber nicht an. Wenn wir an unseren Kindern sehen, wie sie in einem gewissen Alter von selbst, ohne fremden Einfluß und ohne daß sie die Höhenstaffel kennen, zu bemerken pflegen, daß entfernte Dinge deckungslos höher rücken, so können wir unmöglich in einer Kunst wie der ägyptischen die Zuerkennung der gleichen Beobachtung erst von einer verhältnismäßig so spät auftretenden Bildform abhängig machen.

Darf man das Geschehen selbst als gesichert betrachten, so bleibt doch seine Zeit ganz unsicher. Aber wenn man das erste Auftreten der neuen Auffassung bei einem Volke zu erkennen glaubt, so muß man natürlich annehmen, daß es von da ab auch eine Zeichnung der Vorfahren, bei denen der optische Eindruck noch nicht galt, angesehen hat, als läge er doch zugrunde. Andererseits aber muß man stets festhalten, daß im ägyptischen Flachbilde zu allen Zeiten neben der Form, die als fortgeschrittener gelten muß, sich Reste aus älteren Stufen finden.

Beim Vergleiche mit den älteren Formen der Abbildungen 262 und 263 wird man in den Gartendarstellungen aus der Zeit Amenophis des Vierten (Abb. 190), die in Bildern der unmittelbar vorhergehenden Zeit ihre zum Teile noch zaghaften und halbschlächtigen Vorstufen haben[1]), die neue Auffassung erkennen wollen und wird auch gern in dem hübschen Bilde des Nilufers von Amarna (Abb. 191), mit der Landschaft dahinter, ein sinnlich einheitlich gedachtes Bild

[1]) Atlas I 66, 92, 222, 300 B.

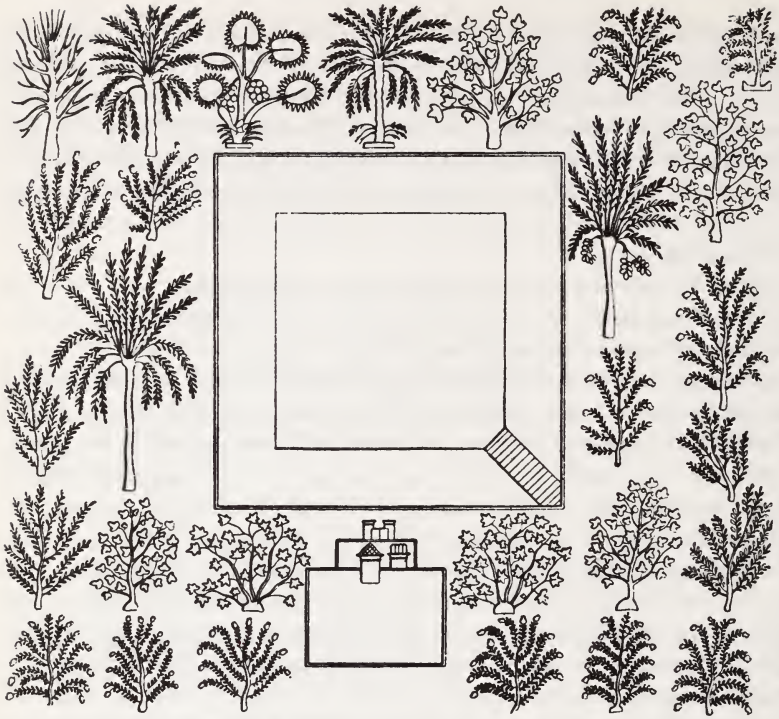


Abb. 190. Garten in Amarna. NR.

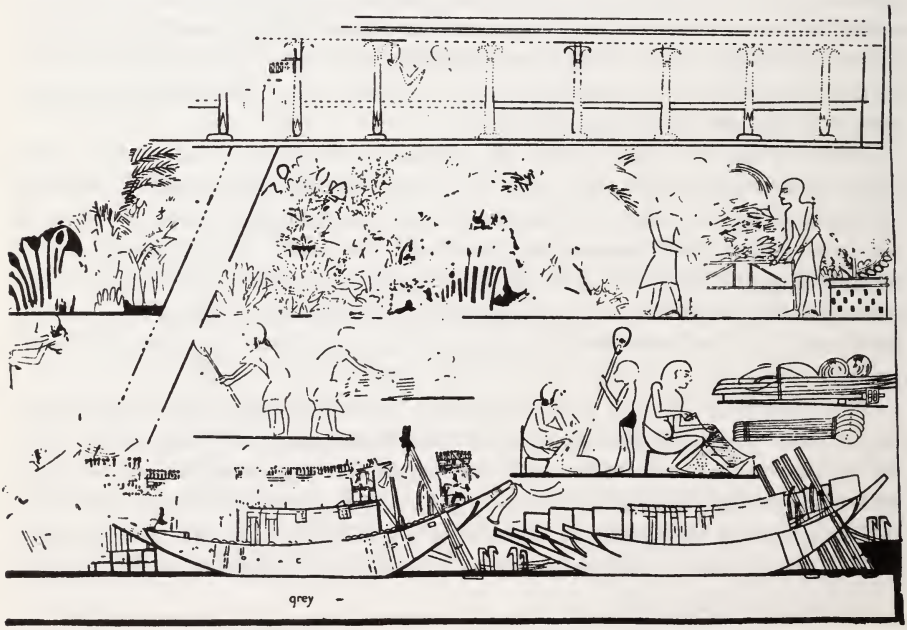


Abb. 191. Das Ufer von Amarna. NR.

sehen wollen. In dem Gesandtenempfang unter Amenophis dem Vierten in Abb. 233 locken dazu die hochgestaffelten Leibwächter unter der vorderen Rampe des Hochsitzes, doch scheint der Gesamtaufbau dieses schönen Entwurfes einer solchen Annahme nicht günstig.

Schließlich scheinen aber die Ägypter doch auch zum Aufbau von Bildern gelangt zu sein, die wie gelöste Hochstaffeln aussehen und die wir „überhöht schauen" nennen wollen. Jedenfalls dürfte der neue Geist nicht zu verkennen sein in den großen Bildern der Land- und Seeschlachten der Ramsesse, die trotz allem, was uns an ihnen mißfallen könnte, doch immer wieder durch ihren großen Zug fesseln [235]. Sie sind wirklich Gipfel der Historienmalerei, auf die die Ägypter des Neuen Reiches ebenso stolz blicken durften wie die Griechen auf Bilder ihres Polygnot. Wir kennen in den räumlich bescheideneren Reliefs am Wagen Thutmosis des Vierten [1]), den Jagdbildern der achtzehnten Dynastie [2])[236] vor allem den Jagd- und Kampfbildern [3]) auf einer Truhe aus dem Grabe Tutanchamuns, sowie den Schlachtenbildern Sethos des Ersten in Karnak (Taf. 34) die Vorläufer dieser gewaltigen Werke.

Es leuchtet ein, daß es doch mehr oder weniger immer Gefühlssache bleiben wird, ob man eins der Bilder als Blick über ein weites Feld auffassen will oder nicht. Manch Vorsichtiger wird es leugnen. Aber solchem Unglauben läßt sich doch etwas entgegenhalten.

Blicken wir noch einmal auf die oben [4]) besprochene Streifenteilung der Bilder. Man ist vielfach geneigt, schon in solchen übereinandergebauten Streifen auf Grabwänden der Pyramidenzeit die neue Anschauung vorauszusetzen. So hat man[237] den Versuch gemacht, die in Abb. 151 vorgeführte Gruppe von sieben Streifen zu einem Bilde aus der Vogelschau, vom Nil in die Wüste hinein, zusammenzudeuten. Ganz bestimmt mit Unrecht und nicht ohne eine kleine Fälschung. Denn man hat aus den sieben Streifen des Gesamtbildes nur die vier unteren herausgegriffen und allein betrachtet, die noch darüberliegenden drei anderen aber übersehen. Nun enthalten zwar die drei untersten Streifen Dinge, die mit dem Flusse zu tun haben, und darüber liegt die Jagd in der Wüste; diese vier würden also zu einem Blicke vom Nil aus in die Wüste hinein einigermaßen stimmen. Aber doch wäre es schon merkwürdig, daß bei einer solchen Absicht gerade das wichtige Ackerland zwischen Fluß und Wüste ausgefallen sein sollte. Zudem geht es nicht an, ein Bild nur soweit zu benutzen, wie es uns paßt. Hier auf der Grabwand kommt ja über, also scheinbar vom Nil aus hinter der Wüste, noch der Weinbau, dann das Spielen der Kinder und ganz oben gar noch die Papyrosernte, die wiederum am Wasser vor sich geht. Durch diese Verteilung, die, sogar nur als Gedankengesellung angesehen, recht sprunghaft wäre, wird die Deutung als Einheitsbild unmöglich. Auch gegen alle ähnlichen Streifenbilder des Alten Reiches, zum Beispiel das auf S. 172 besprochene mit Winzerarbeiten, werden wir äußerst vorsichtig sein müssen. Wenn in manchen Jagdbildern die waagerechten Bildstreifen durch senkrecht von oben nach unten laufende Netze rechts und links

[1]) Ägypten S. 489. [2]) Atlas I 26, 185. [3]) Steindorff, Kunst 242, 243. [4]) S. 170.

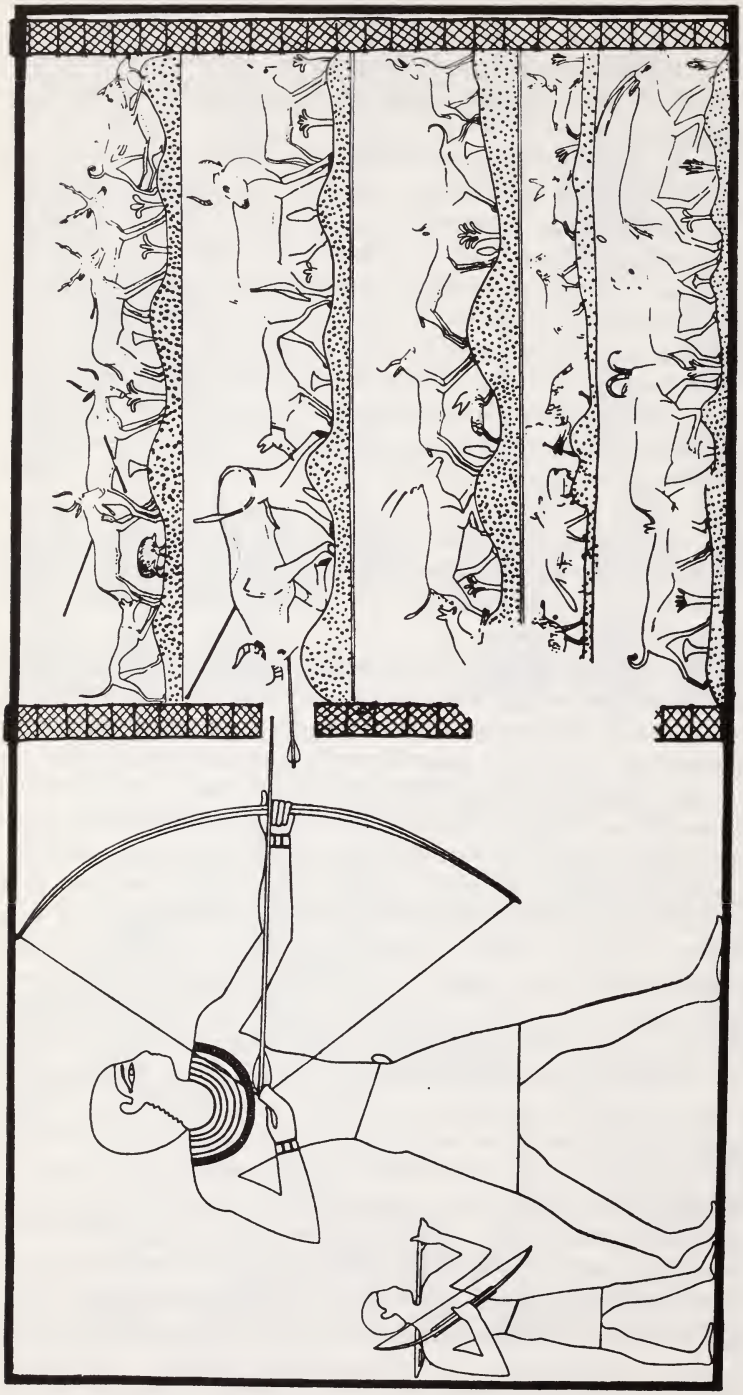


Abb. 192. Jagd im umstellten Wüstenabschnitt. MR.

begrenzt und gebunden sind (Abb. 192), so ist das ja verführerisch, beweist aber gar nichts. Wie sollte wohl geradvorstellig gezeichnet werden, daß die Tiere vom Netz umschlossen sind, über das der Schütze seine Pfeile sendet? *Die Streifenordnung hat nichts mit Bildtiefe zu tun, sondern entspringt rein dem ordnenden, massenverteilenden Triebe im Kunstschaffen.* Man darf sagen, daß kein einziges Streifenbild des Alten Reiches irgendeinen Zug aufweist, der darauf hindeutet, daß die Zeichner wirklich die Streifengruppe als von oben überblicktes Feld aufgefaßt haben. Wer das doch annimmt[238], kann über persönliches Meinen nicht hinauskommen, damit ist aber der Erkenntnis nicht gedient. Man verschleiert sich auch leicht die vorhandene Schönheit durch das unnütze Bemühen, in diesen Bildern Ähnlichkeit mit unserer Naturaufnahme aufzuweisen: Dann muß eine solche Wand der Pyramidenzeit unvollkommen erscheinen. Schauen wir sie dagegen einfach so, wie sie ist, so tut sich uns etwas in seiner Art schlechthin Vollkommenes auf.

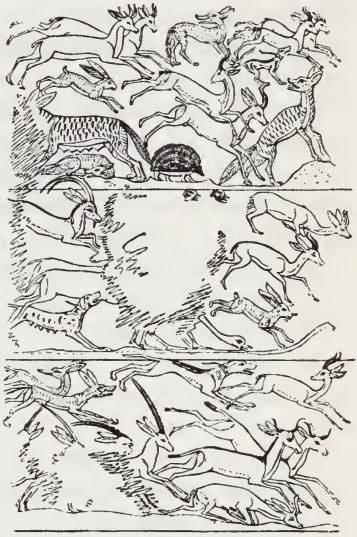


Abb. 193
Jagdtiere in der Wüste. NR.

Daß der Ägypter der Pyramidenzeit die Standlinie so lebhaft ergriffen und immer freudiger zur Gliederung der Bilder in Streifen benutzt hat, ist doch wohl ein Zeichen dafür, daß er diese übereinandergeschichteten Streifen nicht als eine überhöhte Schau gefaßt hat. Andererseits hat ganz gewiß die Bindung der Bildglieder an die durchgeführte gerade Bodenlinie nur ihrerseits die Vorstellung des Bildners an die Beziehungen der Figuren in der Bildbreite gefesselt und seinen Blick von ihrer Zusammenfassung zur Tiefe abgehalten[239].

In wie naher Beziehung das Fehlen der Bildtiefe und die Streifenordnung zueinander stehen, wird deutlich, wenn man beachtet, daß wir im Ausgange des klassischen Altertums, zu einer Zeit also, wo der Sinn für Wiedergabe der Bildtiefe auch aus der griechisch-römischen Kunst wieder schwindet, Reliefs finden, die im streifigen Aufbau denen der altägyptischen Grabwände noch einmal ganz gleichen. Da steht, etwa auf dem Steinsarge des Annius Octavianus im Lateran[240], in der Mitte, in großer, durch die volle Bildhöhe ragender Gestalt, der Verstorbene und überschaut die Arbeiten seiner Leute, die rechts und links in zwei scharf geschiedenen Reliefstreifen dargestellt sind.

Diese geometrische Verteilung der Darstellungen ist ein zu treuer Ausdruck ägyptischen Wesens geworden, als daß er sich ganz hätte verdrängen lassen. Im Gegenteil, sie hält sich, solange die ägyptische Kunst lebt, und läßt der neuen Bildform, wie es scheint, nur in den Jahrhunderten des Neuen Reiches, und auch

da nur zögernd, Raum. Noch bei dem Jagdbilde von Abb. 193 aus der achtzehnten Dynastie beobachten wir, daß es nach dieser ägyptisch-klassischen Art zerlegt und in jedem einzelnen Streifen der Boden in der alten Weise als hüglige Wüste gekennzeichnet ist. Man spürt, wie hinderlich die straffen Grundlinien dem sinnenhaften Zusammenfassen gewesen ist.

So treffen wir denn auch erst seit der achtzehnten Dynastie in größerer Zahl Versuche, die Streifenordnung zu lockern. Man durchbricht die Standlinie nun manchmal durch stürzende Tiere oder deutet sie nur fast schüchtern an[1] [241]. In manchem Jagd- und Schlachtenbilde verschwindet sie so gut wie ganz, so daß es, rein äußerlich angesehen, so scheinen mag, als ob man wieder zur alten, kindlicheren Art zurückkehre, also zwischen diesen Werken des Neuen Reiches — nehmen wir der Ähnlichkeit des Inhalts wegen die Seeschlacht Ramses' des Dritten[2] — und dem Wandbilde von Hierakonpolis mit den Schiffen (Abb. 144), in der Raumauffassung kein Unterschied sei. Und doch ist er ganz gewaltig. *Gerade daß die in Jahrhunderten erarbeiteten Grundlinien nun wieder schwinden, scheint dafür zu sprechen, daß wir die großen Historienbilder des Neuen Reiches mit Recht als Zeichnungen fassen, denen nun die Bildfläche als Erdboden gilt*[3]*).*

Wir haben kein Recht dazu, ein Werk in Streifen für älter zu erklären als eins in der jüngeren Form, da beide Arten nebeneinander bestehen bleiben, ja, nach dem Ende des Neuen Reiches das Streifenbild wieder fast die Alleinherrschaft hat.

Wie in Ägypten Streifenbilder immer in überwiegendem Gebrauche geblieben sind, so sind sogar auch aus den Höhenschauen selbst Reste der Streifenordnung, ja auch die Standlinien, nie ganz und gar verschwunden; gelegentlich werden sie wieder eingesprengt. Das findet sich in den Werken aus der Auflösung der griechisch-römischen Kunst wieder und zeigt, wie schwer die Künstler eigentlich die Bedeutung des Malgrundes als weite Bodenfläche erfassen. Der Künstler der Antoninsäule hat jede seiner Figuren auf wunderliche Kragsteine gestellt (Taf. 53,1), die ihrer Bedeutung nach nichts anderes sind als die Standlinien der Ägypter.

In dem ägyptischen überhöhten Schauen bleibt vor allem stets unten eine Grundlinie, auf der die untersten Figuren stehen. Es kommt nicht vor, daß unter ihnen noch ein Stück des Bildgrundes frei bliebe: Anders als in Hierakonpolis (Abb. 144) beginnt das Bild mit den Füßen der vorderen Figuren. Auch hier wirkt die oben besprochene Anziehungskraft der Grundlinie. Darin haben wir also im Großen dasselbe wie bei der einzelnen hochgestaffelten Gruppe. Man braucht kaum auszusprechen, daß auch in Höhenschaubildern jede Einzelfigur in sich geradvorstellig gezeichnet wird und daß die entfernteren nicht verkleinert werden.

Im Gegensatze zur Ständigkeit der Grundlinie in den Bildern ist der bildenden Kunst das, was wir als Horizont oder Kimm bezeichnen, die waagerechte Linie, die ein ebenes, nicht verstelltes Blickfeld in der Ferne abgrenzt, völlig unbekannt.

[1]) Atlas I 7, 1. 26. 353. [2]) Ägypten S. 648. [3]) Gegen S. 164.

Die Höhenlage dieser scheinbaren Grenze zwischen Himmel und Erde wechselt, weil sie durch die Höhe des betrachtenden Auges bestimmt wird.

In der Literatur aber haben wir ungefähr aus dem Jahre 1100 v. Chr. eine darauf bezügliche einzigartige Stelle[242]: Ein ägyptischer Gesandter erzählt, daß er nach Byblos gekommen sei, um Zedernholz für den Bau der heiligen Barke des Amuntempels zu holen. Er ist endlich zum Empfange beim Fürsten vorgelassen worden und berichtet darüber: „Ich traf ihn, wie er in seinem Obergemache saß, den Rücken gegen ein Fenster, und die Wellen des großen syrischen Meeres wogten an seinem Nacken." Man hat dabei an die brandenden Uferwellen gedacht. Aber einfacher und anschaulicher ist es doch, sich den oberen Rand der scheinbar ansteigenden Wasserfläche vorzustellen, obgleich bekanntlich dort die Wellen in eine glatte Waagerechte auszulaufen scheinen. Für den Ägypter wogt das *ganze* Meer, und das Schwinden der Wogen gehört zu den perspektivischen Vorgängen, für die er nicht empfänglich war. Wir haben also hier etwas Ähnliches wie bei dem Himmelfluge Etanas[1]): daß die Wortkunst eine Beobachtung schildert, die bildende Kunst aber nicht. Übrigens ist die Bemerkung nicht nur die Feststellung eines ungewöhnlich scharfsichtigen Mannes, sondern, nach Hinweis K. Menningers auch von dem besonders günstigen Umstande gefördert, daß die Fensteröffnung ihm den Ausschnitt heraushob.

In der Natur der Sache liegt es, daß bei geringen Ansprüchen auf sinnliche Treue Bilder mit hoch angesetzter Schau fast genau ebenso aussehen müssen, als wenn der Boden selbst nach hinten anstiege, also die Handlung auf dem Abhange eines Berges spielte. Solche Handlungen kamen aber in den Gesichtskreis der ägyptischen großen Kunst eigentlich erst, als die Könige des Neuen Reiches die syrischen Burgen zu brechen hatten und man dabei oft genug die Hänge der Berge von Stürmenden und Fliehenden wimmeln sah. In den Bildern solcher Kämpfe bauen sich denn, wo die Kampfebene und der Festungsberg aneinanderstoßen, wie es meistens geschieht (Taf. 34), die Figuren in beiden Bildhälften aus ganz verschiedenen Gründen übereinander: einerseits (Taf. 34 Mitte), weil der Künstler einen hohen Horizont angenommen hat, also der Boden scheinbar ansteigt, andererseits (Taf. 34 links), weil der Berg sich wirklich erhebt.

Die äußere Ähnlichkeit beider Bildhälften verführt gelegentlich dazu, sie zu vermischen. Auf dem eben genannten Bilde Sethos des Ersten, das die Einnahme einer Bergfeste darstellt, wirft der König die Feinde im Blachfelde (rechts) über den Haufen und jagt sie auf den Burgfelsen (links) zurück. Ebene und Fels sind mit Menschen übersät. Dabei sehen wir, wie der eine Krieger[2]) einfach vom Felde aus auf die Mitte des Berges hinübertritt. Wir lernen also wieder einmal, daß beim Ausgestalten der auf den Malgrund übertragenen Vorstellung das gemalte, nicht das natürliche Verhältnis der Dinge wirksam wird[3]).

Sogar noch eine dritte Vorstellung könnte in ein Bild wie diese Schlacht hineinspielen. Ganz gewiß ist mit dem Gewimmel der erschlagenen Feinde unter den

[1]) S. 88. [2]) Taf. 34 links, der Mann unter der Pfeilmarke.
[3]) Vgl. S. 232 f.

Rossen des Königs das leichenbedeckte ebene Schlachtfeld gemeint. Aber das würde nicht hindern, daß sich in das Bild der auf der Malfläche übereinanderliegenden Körper auch wirklich die Vorstellung eines Haufens hineingeschoben hätte; die Könige des Neuen Reiches sprechen ja in ihren Inschriften von den Leichenhaufen der Feinde auf der Walstatt. Auch sonst wird es oft nicht leicht zu unterscheiden, ob in einer ägyptischen Zeichnung eine Gruppe von Gegenständen als dicht nebeneinander auf dem Boden liegend oder als übereinandergehäuft zu denken ist. So könnte an sich mit Abb. 194 nur Eine Schicht flach auf der Mitte liegender Ringe gemeint sein, wenn nicht die nach oben schmäler werdende Form der Gruppe (vgl. Abb. 188) und der ganze Zusammenhang des Bildes, wo mit Haufen von Halbedelsteinen und anderen Kostbarkeiten geprunkt werden soll, klar erwiesen, daß ein *Haufen* von Goldringen dargestellt ist.

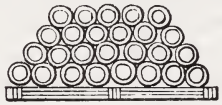


Abb. 194
Goldringe auf einer Matte. NR.

Überall, wo die Naturwiedergabe der ägyptischen Zeichnungen in Frage kommt, müssen wir uns eben, wie wir es schon einige Male bemerkt haben, die in ihnen liegenden Bezugmöglichkeiten vor Augen halten und die Freiheit bedenken, die die vorstellige Zeichenweise dem Künstler im Ausdrucke seines persönlichen Willens läßt, im Gegensatze zu der Gebundenheit einer streng perspektivischen Darstellung.

DIE ANSTEIGENDE ENTFERNUNG UND DIE SPRACHE

Die Beobachtung der bildenden Kunst, daß die entfernteren Dinge für das Auge höher rücken als die näheren, ist auch in vielen Sprachen ausgedrückt. Am erstaunlichsten sind Beispiele aus dem Mittelhochdeutschen, wo mir drei Formen für zurücktreten bekannt sind: „Hôher stân", „hôher trêten" oder „hôher wîchen", die alle drei sowohl das Sehblid (höher) wie die Bewegung beachten, dazu aber noch „hinter sich trêten", das dasselbe bedeutet, aber nur die Bewegung benutzt, ohne das Höherrücken zu nennen. Die Redewendungen selbst sind aus unserer Sprache verschwunden, aber Ähnliches lebt doch heute noch, wenn wir „Aufundabgehen" im Sinne von „Hinundher" sagen, ohne daß ein räumliches Aufwärts und Abwärts vorliegt.

Die Römer sprachen wie wir von der „hohen See". Die Griechen verwendeten die Vorwörter „hinauf" und „herab" sowohl beim wirklich ansteigenden und abfallenden Gebirge wie beim scheinbar ansteigenden und abfallenden Meere, gebrauchten zum Beispiel „hinaufsteigen" ebensogut für den Marsch von der Küste ins Land wie für die Fahrt ins Meer hinaus. Dabei kreuzen sich manchmal die Vorstellungen, denn, wenn es bei Homer heißt *λαὸν ἀνήγαγεν ἐνθάδε*, „Er

führte das Volk hinaus (auf die See) hierher", so ist im Grunde das *ἀνήγαγεν* vom Abfahrtshafen, das *ἐνθάδε* vom Ankunfthafen gesehen. Auch in Ägypten hat es Ähnliches gegeben, wenn die Vermutung zutrifft, daß die Worte für „oben" und „fern" vom selben Stamme *(hrj)* herzuleiten seien und daß Entsprechendes für das Wortpaar „sich nahen" und „herabsteigen" gelte (Stamm *h3j*).

ALLERLEI ZUR NATURWIEDERGABE

ANZIEHUNGSKRAFT ANDERER ALS DER BODENLINIEN

Abb. 262 ist einem Bilde der achtzehnten Dynastie entnommen und stellt einen Teich dar, aus dem zwei Leute Wasser holen. Bei dem Manne in der Mitte möchte man wohl daran denken, daß, von einem erhöhten Stande aus überschaut,

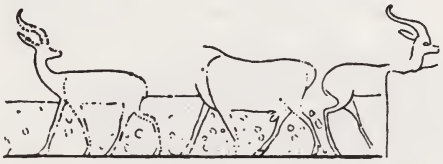


Abb. 195
Tiere in der Wüste. AR.

die Wasserfläche wie ein Hintergrund für den Oberkörper des in ihr stehenden Mannes wirken würde. Aber es liegt in dem ganzen Bilde kein Grund zu einer solchen Annahme vor. Wie sollte ein vorgriechischer Maler die Vorstellung „ein Mann steht halben Leibes in einem Teiche, rings von Wasser umgeben" wohl anders zeichnen können, als es hier geschehen ist?

Denken wir uns an Stelle des Mannes nun ein Boot, so könnte es auch solch ein Bild wirklich geben. Wenn wir aber auf das in Abb. 263 vorgeführte gleichzeitige Bild blicken, so sehen wir dort das Schiffchen, obgleich von zwei Ufern aus geschleppt, also in der Mitte fahrend, unten nicht durch das Wasser vom Ufer getrennt: Die untere Randlinie des Teiches ist dem Zeichner in die Grundlinie umgesprungen und hat als solches das Schiff an sich gezogen. Nun werden wir auch ein Bild wie Abb. 195 aus dem Ende des Alten Reiches mit Antilopen in der Wüste richtig deuten, dessen Inhalt dem von Abb. 196 gleicht, nur daß dort Antilopen und Igel ähnlich wie die Spielsteine und das Opferbrot von Abb. 155 und 156 auf den oberen Rand ihrer Standflächen gestellt sind, während in Abb. 195, wo die Kennzeichnung als Wüste erhalten ist, die Grundlinie des Bildstreifens mit ihrem Soge die Tiere durch die Bodenfläche hindurch an sich gezogen hat[243].

Einen ähnlichen Irrtum wie dieses Wüstenbild könnte das Berliner Relief (Taf. 20,1) erregen, auf dem die Lustfahrt einer Dame im Lotosgewässer dargestellt ist und zwei Darstellweisen vermischt sind. Unter dem Boot streckt sich,

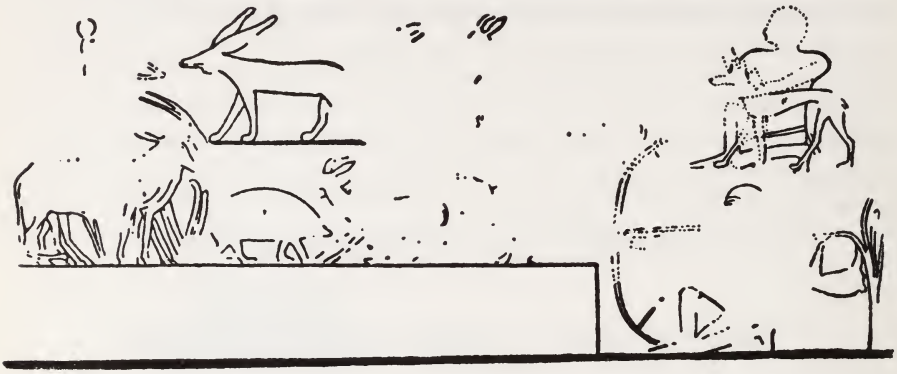


Abb. 196. Jagd in der Wüste. AR.

wie üblich, der geschlossene Wasserstreifen. Aber da der Künstler außerdem noch den Gedanken erwecken wollte, „Boot und Frau sind rings von Lotosblumen umgeben, die aus dem Wasser herausragen" wie die Enten von Abb. 197 mit den

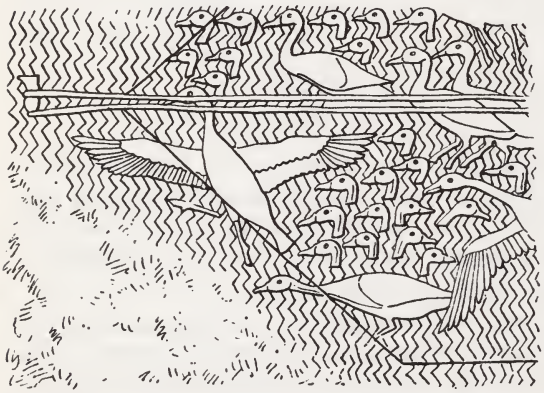


Abb. 197
Schwimmende Enten (Ausschnitt). [Die Maschen des Schlagnetzes sind hier weggelassen.] AR.

Abb. 198. Totendienst.
Eine Figur steht auf Knie und Schurz der anderen. 1. Wirre.

Köpfen und der Mann von Abb. 262 mit dem Oberkörper, hat er das obere Wasser mit seinem Felde von Blumenköpfen noch hinzugefügt. Daß beides einander widerspricht, empfand er nicht. Die Wellen der Wasserflächen waren nur gemalt und sind heute verschwunden.

Nicht nur die echten Standlinien oder etwa die zu solchen gewordenen Seitenlinien von Häusern, wie in Abb. 108 und 112, entwickeln die beschriebene An-

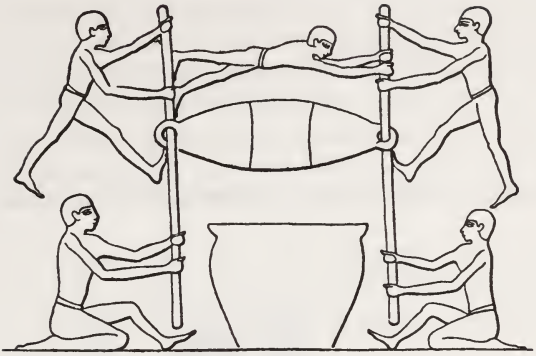


Abb. 199

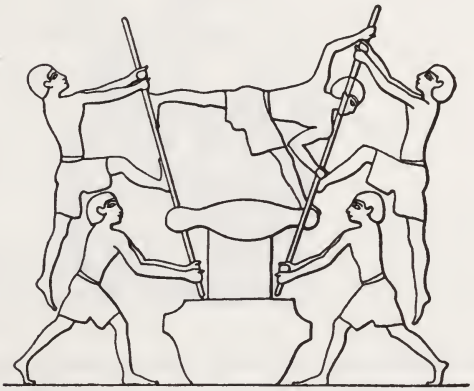


Abb. 200

Abb. 201

Drei Darstellungen der Sackpresse. AR.

ziehungskraft, sondern jede geeignete Linie kann sie unter Umständen zeigen. So hat in Abb. 184 die in das Bild eingelegte Inschriftzeile die oberen Figuren an sich gezogen, und gelegentlich kommen kleine Nebenfiguren auf Knie und Schurz der sitzenden Hauptpersonen zu stehen (Abb. 198). — In den Gräbern des Alten Reiches ist oft vorgeführt, wie die Rückstände der im Kelterbottich ausgetretenen Weintrauben in einem Tuche ausgewrungen werden (Abb. 199). Je zwei Männer — für den liegenden weiß ich keine befriedigende Deutung —[1]) packen die langen Bengel, um die das Tuch mit den Trauben geschlungen ist. Im ägyptischen

Abb. 202. Aus einem ägyptischen Bilderbogen von heute.

Entwurfe, dessen Urform etwa wie Abb. 199 ausgesehen haben könnte, stehen die Arbeiter jeder Seite übereinander. Daraus hat man [244] herauslesen wollen, daß der Künstler sich den Vorgang unter Annahme eines hohen Horizonts in Vorder- und Hintergrund zerlegt und danach die Figuren seines Bildes verteilt habe. In Wirklichkeit aber hat er an Bildtiefe gar nicht gedacht, sondern die Männer übereinandergestellt rein aus der Vorstellung, daß an jedem Ende der beiden Hebel ein Mann zupacke. Da nun in der Darstellung der Sackpresse schon früh [245] Versuche einsetzten, das Sich-Recken-und-Strecken der Winzer zu zeigen, sind die Füße der oberen in eine gefährliche Nähe zu den Rücken der unteren geraten (Abb. 200), und schließlich [246] sind Zeichner, die den Entwurf eines älteren Künstlers weitergaben, der Versuchung erlegen, die Figuren des Bildes aufeinander zu stellen (Abb. 201): Daß das obere Arbeiterpaar wirklich auf die Rücken der Genossen getreten sei, darf man nicht glauben. In anderen Kunstkreisen gibt es das Gleiche: Wenn in der kleinasiatisch-frühgriechischen Reliefkunst die Figuren nicht in Streifen geordnet, sondern frei über das Feld verteilt sind, so lassen sich auch da manchmal die oberen auf die nächste erreichbare Linie, etwa den Flügelrand einer darunter stehenden Figur, nieder [247]. In mittelalterlichen Zeichnungen

[1]) [Er stemmt die Stangen auseinander.]

sieht man oft Dinge, die mitten in der Platte eines Tisches stehen sollten, an deren unteren Rand gezogen, und zwar gilt das, ganz wie bei der Kinderzeichnung Abb. 32, vor allem von den Gefäßen mit geradem Boden[1]). Ein Ausschnitt aus einem der volkstümlichen Bilderbogen zu einem arabischen Ritterroman, wie sie in Kairo gedruckt werden, zeichnet ebenso (Abb. 202).

SCHEINBARES ANEINANDERVORBEIGEHEN UND -HANDELN

Aus den Bewegungsrichtungen ägyptischer Flachbildfiguren folgt, daß, wenn die Vorbilder nicht in derselben, senkrecht zum Blicke des Beschauers liegenden Ebene stehen, sie uns fast immer aneinander vorbei zu gehen, zu greifen oder zu

Abb. 203
Gott Anubis
besorgt die Mumie.
Spz.

reden scheinen. Für ein solches Vorbeigreifen habe ich in Abb. 88 schon ein Beispiel gegeben mit dem Bilde des Totengottes an der Mumie und auch in Abb. 169 mit den jagenden Hunden. Wenn die Hände des Gottes die Mumie nicht überschneiden, also sie nicht von der Seite anfassen, sondern, wie es oft vorkommt, von oben berühren (Abb. 203), so ist der Schein des Aneinandervorbei nicht mehr vorhanden. Der Abb. 88 entspricht in der seitlichen Berührung des behandelten Gegenstandes die Abb. 219, deren Künstler aber die Aufgabe durch Annahme einer Körperdrehung hat lösen können.

Man könnte glauben, ein Teil dessen, was wir wünschen, ließe sich etwa dadurch erreichen, daß, wenn die Figuren sich nicht decken, ihre gezeichneten oder gedachten Standlinien in Winkeln gegeneinander geführt würden. Versucht man aber einmal, sich diesen Gedanken in einer eigenen Handzeichnung vorzuführen, so wird man, denke ich, bei einiger Vertrautheit mit ägyptischem Empfinden es schnell wieder aufgeben. Stellen wir uns eine Handlung vor, wo lange Reihen von Personen von allen Seiten auf einen Mittelpunkt zustreben: Wir würden, wenn uns aufgegeben wäre, dies in „vorgriechischer" Art zu zeichnen, es vielleicht so anlegen, daß die Züge strahlenförmig auf die Mitte zielen, und es wäre wohl möglich, daß etwa ein Assyrer so gezeichnet hätte (vgl. Abb. 204); aber ägyptischem Gefühl würde das durchaus widersprechen. Nach ihm würde das Bild äußerlich, trotz anderen Sinnes, gewiß der Abb. 233 gleichen, wo der Ägypter

[1]) Vgl. S. 109.

unbedenklich nur seine oberen Streifen, und auch von diesen die obersten nur wegen der Höhe des Thronhimmels, sich von beiden Seiten auf den Thron richten, die Gesandten der unteren Reihe dagegen (man sehe auf die äußeren Enden) am Könige vorbeigehen läßt[1]). Ein Bild wie das Wüstenbild aus Amarna (Abb. 152) mit seinen steigenden Bildstreifen gehört nicht hierher, denn hinter der Stadt Echnatons erhob sich ja wirklich das Gebirge.

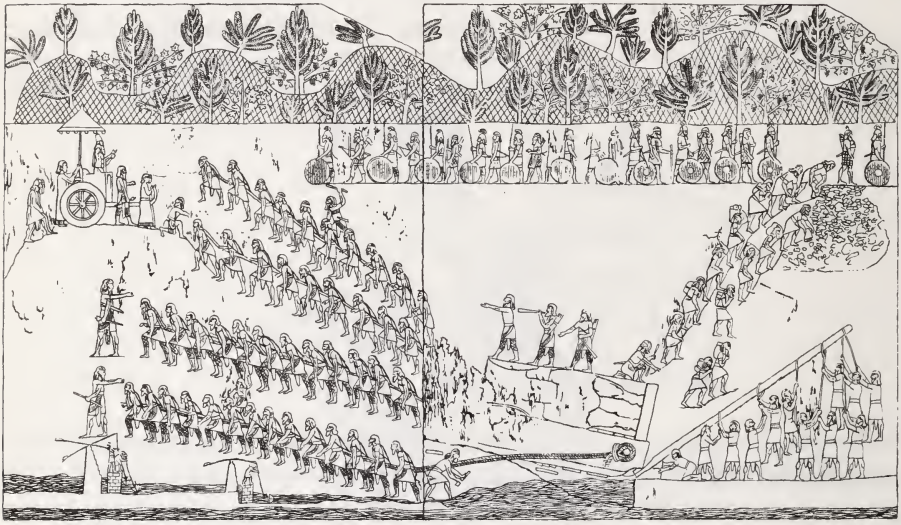


Abb. 204. Schleppen eines Torstieres. Assyrisches Relief.

Will man ägyptisches und assyrisches Formgefühl miteinander vergleichen, so halte man das eben erwähnte assyrische Bild (Abb. 204) vom Schleppen einer Riesenstatue neben ein ägyptisches (Abb. 205). Wenn auch beide Reliefs fast um tausend Jahre voneinander getrennt sind, so scheint es mir doch sehr wichtig, sie zusammenzubringen. Man wird selten so scharf daran erinnert werden, wie unmöglich es ist, solche kernhafte Kunstwerke verschiedener Völker wertend zu vergleichen, statt einfach die Verschiedenheit hinzunehmen.

Gelegentliche Ansätze des Neuen Reiches, große Linien mit Figuren schräg über die Bildfläche zu führen, zum Beispiel in einer Schlacht die Reihen der Wagenkämpfer nach allen Richtungen das Feld durchjagen zu lassen, solche Ausnahmen, so wirksam sie im einzelnen Falle sind, ändern nichts an der Regel. Wie bald werden doch auch in ihnen die steigenden und fallenden Reihen wieder in die Geraden umgeleitet[2]).

[1]) Zum Bilde vgl. S. 225.
[2]) Atlas 2,22, 23.

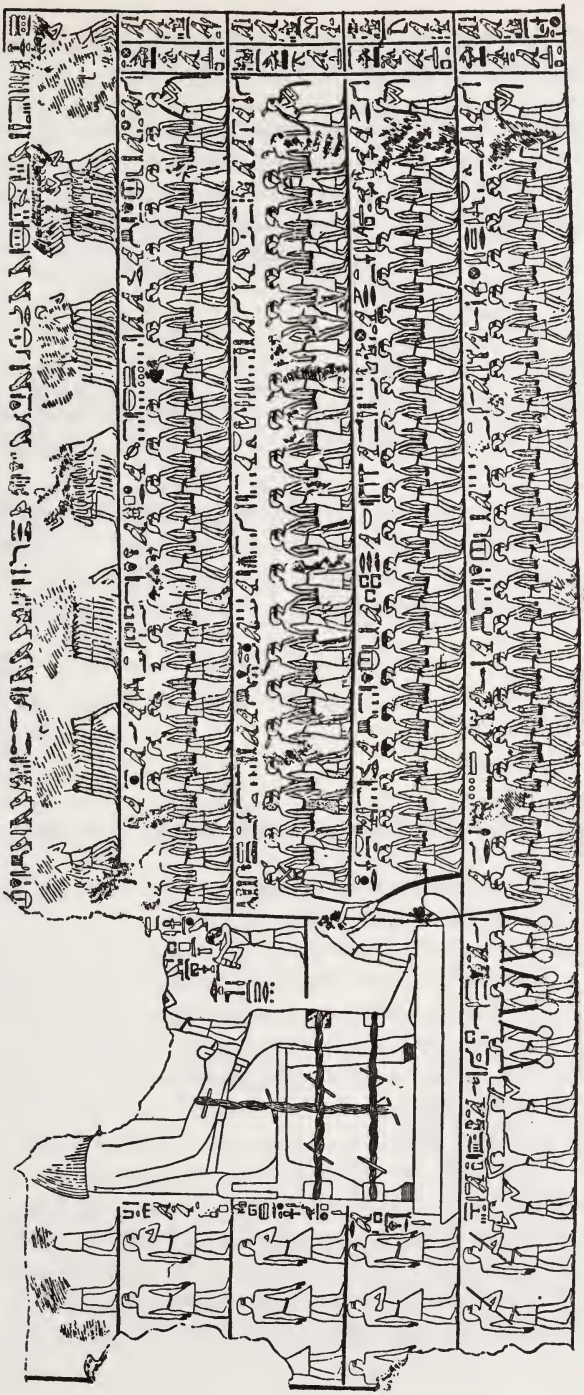


Abb. 205
Schleppen einer Riesenstatue. MR.

DREHUNGEN. BLICK UND BEWEGUNG AUS DEM BILDE HERAUS UND HINEIN. KONTRAPOST?

Eine Eigentümlichkeit, an die man sich gewöhnen muß, ist, daß die Figuren ägyptischer Flachbilder, so wie sie auf den Bildflächen stehen, sich mit wenigen Ausnahmen immer nur an andere in derselben, rechtwinklig zur Blickrichtung des Beschauers liegenden Ebene zu wenden scheinen. So vermißt man oft, daß

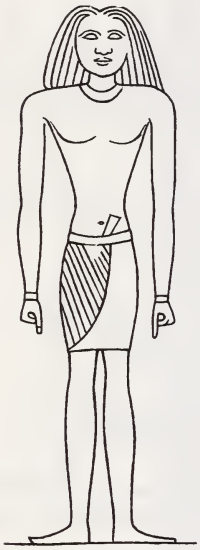


Abb. 206. Figur in Vorderansicht aus einer Scheintür des AR.

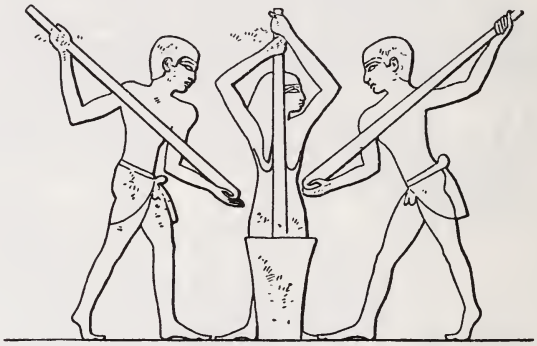


Abb. 207. Arbeit am Mörser. AR.

Köpfe oder Glieder uns zugewendet sind. Lösungen waren auch den ägyptischen Zeichnern möglich, von denen ich hier einige anführe.

Aus dem Ende des Alten Reiches haben wir ein Grubenrelief in einer Scheintür (Abb. 206) [1]), das offenbar ein halbes Rundbild ersetzten soll. Es ist kein großes Kunstwerk, so daß die zu Vollansichten auseinandergelegten Füße besonders hart wirken. — Etwa gleichzeitig ist das Bild einer Frau (Abb. 207), die in einem Mörser stampft. Das Gesicht ist hier in der Seitensicht geblieben, aber im Rahmen der Handlung ergibt die Gestalt mit ihren beiden Brüsten, den zum Stampfen hoch ausholenden Armen und hier selbst den auseinandergelegten Füßen eine auch für uns nicht üble Vordersicht, bei der allerdings ein Ägypter gewiß nicht an eine Kopfwendung gedacht hat. — Ähnlich sind zwei Figuren von Abb. 151, in der zweiten Reihe von oben, wo Knaben eine Gleichgewichtsübung ausführen: Die Füße der verschränkten Beine mit den Händen anhebend, stehen sie auf den Knien in Vordersicht, wieder bis auf den scheinbar seitwärts gedrehten Kopf. — Aus dem Mittleren Reiche haben wir das Bild eines Brettspielers (Abb. 208), der auf einem

[1]) Vgl. S. 222.

Klotze sitzt, mit seinen weit geöffneten Beinen und den Schultern dem Beschauer[248], jedoch mit dem Kopfe und der Brust dem links zu deutenden Gegenspieler zugekehrt. Aber daß wir diese Figur so leicht annehmen, kommt nur

Abb. 208. Brettspieler. MR.

Abb. 209. Seiler. AR.

daher, daß wir auch in sie etwas anderes hineinsehen, als gewollt ist. Ich meine, nicht nur Kopf und Brust, sondern der ganze Mensch ist dem Mitspieler zugewendet. [Eine ähnliche Ansicht dient zur Wiedergabe einer Bewegung bei einem Seiler aus dem Alten Reich (Abb. 209)]. — Im Gegensatz dazu ist die uns kaum erträg-

Abb. 210
Sitzender Gott.
MR.

Abb. 211
Ausgußgefäß.
MR.

Abb. 212
Die Himmelsgöttin im Deckel eines Sarges. NR.

liche, ebenfalls aus dem Mittleren Reiche stammende Gestalt des sitzenden Gottes von Abb. 210 ganz auf den Beschauer gerichtet zu denken. Sie enthält zwischen Oberkörper und Beinen einen gleichen Umbruch wie die Zeichnung des Kruges von Abb. 211 zwischen Deckel und Tülle, wobei wir einen Unterschied in der Begründung anmerken: Bei dem Gotte ist ein sachlicher Grund denkbar, warum er aus dem Bilde heraussehen soll, beim Kruge dagegen ist keiner erfindlich, wird

sich also bloßes Vergnügen an der sonst ungewöhnlichen Vordersicht äußern[1]). Für den rechten Arm des Gottes vergleiche man S. 52 und 304. — Mit dem Neuen Reiche nimmt die Zahl der Darstellungen zu, die man als Vorderansichten des Menschen bezeichnen könnte. Ich will aber hier nur zwei Beispiele im Hinblick auf später zu Besprechendes anführen. Im Neuen Reiche erwächst der sinnige Brauch, die Innenseiten eines mumienförmigen Sarges mit den Figuren schützender Gottheiten zu bedecken. So malt man in die Deckelwölbung und auf den

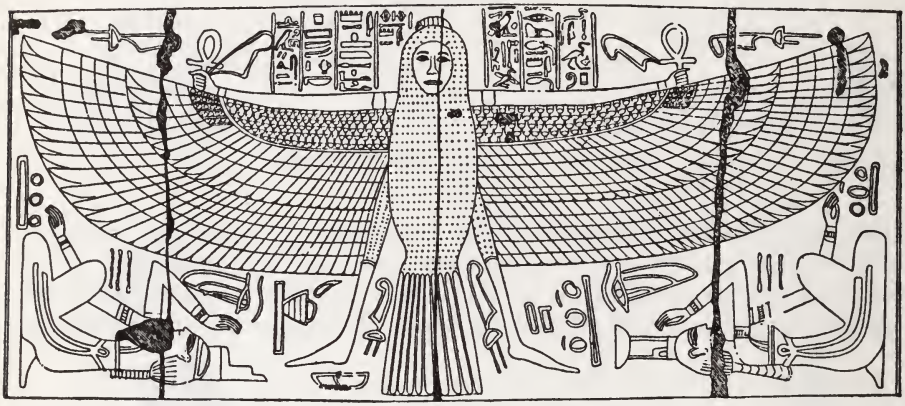


Abb. 213. Seelenvogel im Kopfende eines Sargkastens. NR.

Wannenboden die in Menschengestalt erscheinenden Bilder des Himmels und des Totenreiches (Abb. 212), die also den Toten von oben und unten her in ihre Arme nehmen. Auch das Kopfstück sichert man in ähnlicher Weise durch den menschenköpfigen vollansichtigen Seelenvogel (Abb. 213), so daß seine Flügel den Kopf der Mumie umfassen. Es ist ein ähnlicher Gedanke wie bei dem Falken des berühmten Sitzbildes Königs Chephrên[2]), nur daß sich der Vogel dem liegenden Kopfe der Mumie vom Scheitel, dem aufrechten der Statue vom Hinterkopfe her nähert[3]).

Seit der achtzehnten Dynastie findet sich häufiger die Figur eines Menschen, der sich aus dem Bilde heraus tief herunterbeugt, etwa über den Bord eines Schiffes oder die Zinnen einer Burg. Da bleibt der Kopf meistens wie bei der Grundform im Gegensatze zu den Schultern in Seitensicht (Abb. 214; Taf. 36 rechts), jedoch werden manchmal (Abb. 215) Rücken und Hinterkopf gezeichnet. In der zugrunde liegenden Wirklichkeit ist, wo Kopf und Rumpf verschiedene Richtung zeigen, nicht immer eine Drehung anzunehmen. In manchen Bildern aber mag wirklich an eine solche gedacht sein.

Bei dem Wächter von Abb. 216, der, auf Stand- und Spielbein an den Pfosten seines Tores gelehnt und die Hände als Stütze und Kissen benutzend, schläft,

[1]) [Vgl. Zeitschr. f. äg. Spr. 74, S. 28 mit Abb. 5].
[2]) Propyl. 2[3], Taf. II. [3]) S. 229.

kann man zweifeln, ob ernsthaft an eine Drehung zwischen Kopf und Rumpf gedacht ist und nicht vielmehr an eine Vollwendung des ganzen Menschen, wie bei dem Verwundeten auf Taf. 33,1, der, im Aufwärtsklimmen ermattend, zurücksinkt. Jedenfalls würde ein Abb. 216 entsprechendes Wächterbild in der Zeit *vor* dem Neuen Reiche immer so aussehen, daß das Gesicht in Seitensicht von der Tür weggewendet und der hintere Kopfumriß in die Hand geschmiegt wäre, so wie der Schlafende von Abb. 89 scheinbar auf dem Hinterkopfe liegt, statt, wie in Wirklichkeit, auf dem Ohre. Auch bei diesen Dingen wieder hängt es vom Wissen und Fühlen des Betrachters ab, wie er das Gebotene auffaßt. Wir werden manche der musikmachenden und tanzenden Figuren der Art von

Abb. 214
Wasserschöpfen
über Bord. NR.

Abb. 215
Sturz vorwärts
über Bord. NR.

Abb. 216
Schläfriger Türhüter. NR.

Abb. 217 b ohne weiteres als Beispiel für eine Drehung des Oberkörpers nehmen und tun gewiß daran recht, wie Abb. 217 a lehrt. Aber bei der Tänzerin Abb. 217 b etwa gerade ihre Brustzeichnung als Beweis anzuführen, warnt uns Abb. 218, wo trotz der gleichen Darstellung eine Wendung ausgeschlossen ist.

Es ist wichtig, daß in der ägyptischen Schrift neben dem seitlich gesehenen Zeichen für „Kopf“ ein von früh an weit häufigeres das voll angeschaute „Gesicht“ vorstellt (Abb. 61). Ja es gibt Spuren, daß dieses vielleicht einst ebenfalls den ganzen Kopf bezeichnet hat. Die geschichtliche Zeit erst hätte dann die Scheidung zwischen Kopf und Gesicht durchgeführt, wie wir ähnliches bei Krokodil und Eidechse, Bienen und Fliege gefunden haben[1]).

Obgleich das von vorn gesehene Gesicht also jedem Schreiber und Künstler wohlvertraut gewesen ist, hat uns die Zeichenkunst, außer dem Hathorkopf und dem Gotte Bes . bei denen der Verdacht nahe liegt, daß sie durch Vorderasien beeinflußt sind, und einigen sicher syrischen Gottheiten, kaum ein halbes Hundert Menschenköpfe in Vordersicht überliefert[249]. Sie erscheinen an Bildern Lebender im Alten Reiche noch nicht, werden erst im Neuen häufiger, vor allem in Kampfbildern, aber auch, als persönliche Liebhaberei, in anderem Zusammenhange. Dazu kommt noch, daß jeder Bildhauer gewohnt war, sich Mensch und

[1]) S. 155.

Tier vom Scheitel bis zur Sohle in Vordersicht vorzustellen und, seit das aus Abb. 325, 326 ersichtliche Blockverfahren galt, sogar gezwungen war, sie auf die Vorderseite seines Blockes aufzureißen. Wenn im Flachbilde die Vordersicht trotz alledem starke Hemmungen gefunden hat, darf man nicht nach dem allzurasch sich einstellenden Scheingrunde der Schwierigkeit greifen. Man wird es

Abb. 217 a

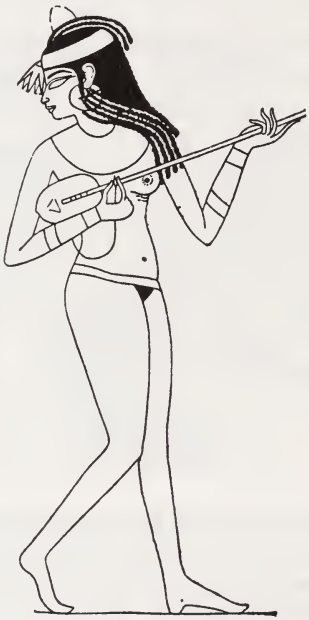


Abb. 217 b

Musikerin. NR.

Abb. 218
Gott Harpokrates.
Griech.-röm.

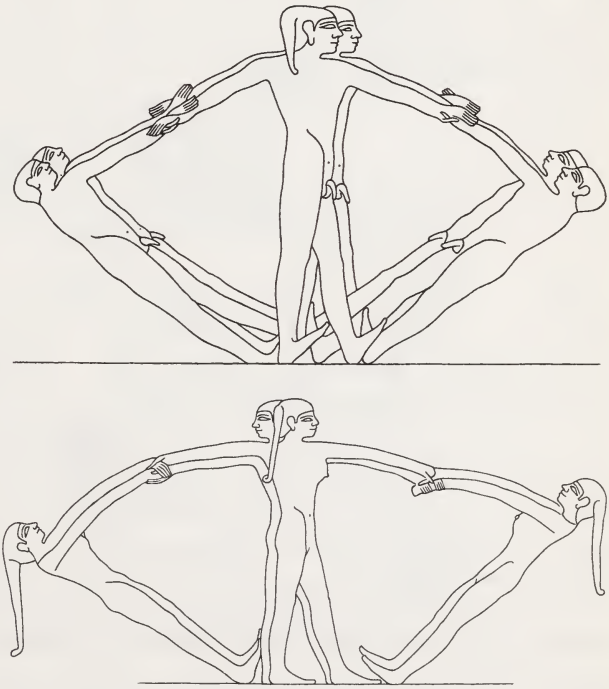
vielmehr doch wohl nur im Zusammenhange mit dem verstehen, was wir als den allgemeinen Grundzug der Bewegungs- und Handlungsrichtung des ägyptischen Flachbildes erkennen: Daß alle Figuren nur in bezug auf andere vorhanden sind, die neben ihnen in derselben Malebene dargestellt oder mehr oder weniger bewußt vorgestellt sind. — Übrigens scheint die Göttin Hathor, wo sie Menschenkörper hat, immer die Seitensicht des Kopfes zu tragen, die Vollsicht in älterer Zeit nur dem amulettartigen bloßen Kopfe zuzukommen.

Was von Vordersichten sowie vom Blicken und Handeln aus dem Bilde heraus gilt, trifft natürlich ebenso auch die Rückensichten mit dem Handeln ins Bild hinein, nur daß Figuren, die dem Beschauer den Hinterkopf oder gar den vollen Körperrücken zuwenden, noch bedeutend seltener sind als Vordersichten. Auch sie findet man gewiß nicht vor dem Neuen Reiche. [Einen krassen Beleg bietet die Spielgruppe im Grabe des Ptahhotep (Abb. 220 a), wo Kinder einen Korb bilden.

Von den beiden Gestaffelten in der Mitte müßte der hintere aus dem Bilde heraus-, der vordere ins Bild hineinschauen, während tatsächlich die Köpfe die Vorstaffel der Körper fortsetzen. Bei der entsprechenden Gruppe im Grabe des

Abb. 219
Glätten einer steinernen Opfertafel. NR.

Mereruka (Abb. 220 b) sind die Körper in Rückstaffel gezeichnet, die Köpfe blicken in entgegengesetzter Richtung nach rechts und links.] Die Abb. 215 mit dem über Bord stürzenden verwundeten Manne ist natürlich trotz der Rücken-



a

b

Abb. 220
Kinderspiel aus dem Grabe des Ptahhotep (a) und dem des Mereruka (b). AR.

ansicht eine Handlung aus dem Bilde heraus. — Eine bemerkenswerte Verbindung verschiedener Richtungen zeigt Abb. 219, wo ein Steinmetz, stehend vornübergeneigt und den Oberkörper seitswärts drehend, die Vorderfläche einer mächtigen

steinernen Opfertafel (vgl. Abb. 156) bearbeitet. Das Werkstück selbst ist in Obersicht gezeichnet, die Bewegung des Mannes zeigt aber, daß der rechteckige Teil hier nicht nur die Oberfläche, sondern zugleich auch die Seite des Blockes vorstellt. — Eine wirklich voll ins Bild hinein gerichtete Handlung bietet die Zeichnung der vor den Stühlen sitzenden, vom Rücken gesehenen Weber von Abb. 221 unten. — Wie sie das Gegenstück zur vollen Vordersicht des Menschen

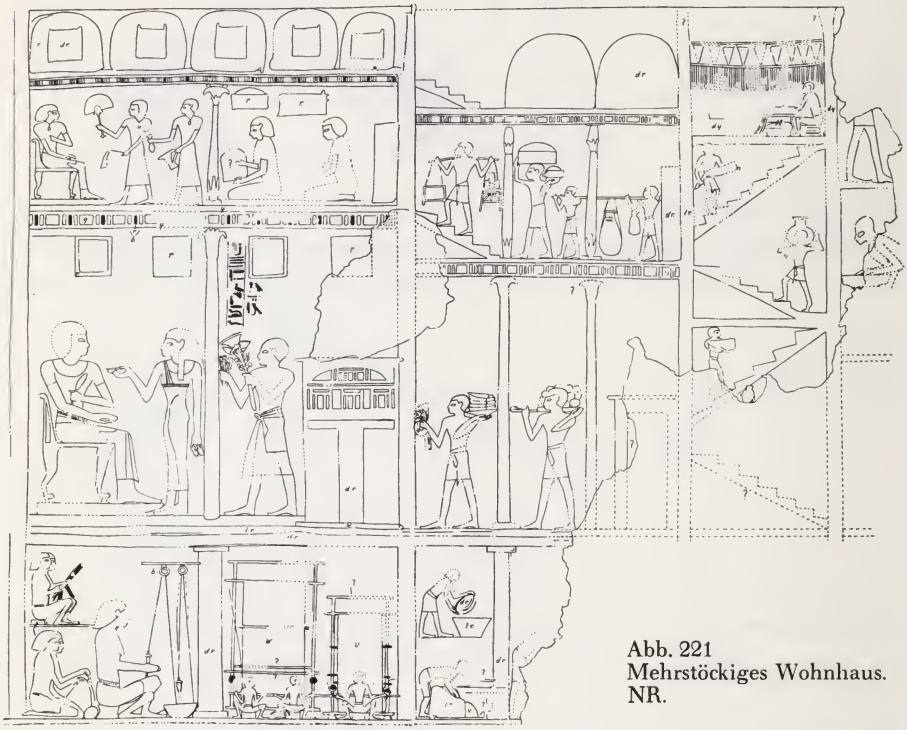


Abb. 221
Mehrstöckiges Wohnhaus.
NR.

sind, so findet auch das Bild der aus dem Bilde herausschauenden Ziegen[250] von Abb. 222 ihr hübsches Widerspiel. Abb. 223 zeigt nämlich ein Joch Ochsen am Pfluge. Das eine Tier hat sich gelegt, der Pflüger sucht es durch Zuruf zum Aufstehen zu bringen, ein Gehilfe versucht, dasselbe mit Zerren an den Hörnern und Stockschlägen zu erreichen, womit er wohl auch das stehende Rind zurechtweist. Dieses hat aber unwillig den Kopf gewendet, der im Bilde genau in Obersicht erscheint, als ob der Schädel sich senkrecht zur Bildebene in die Tiefe strecke. — In der achtzehnten Dynastie sind öfters, vielleicht unter kretisch-mykenischem Einflusse, die Köpfe anpackender Hunde und Raubtiere in Obersicht gegeben. Das ältere Ägypten kennt ähnlich gesehene Tierköpfe nur losgelöst auf dem spitzen Ende sogenannter Zauberstäbe (Fuchs) und als Amulett (Panther)[251]. Daß im Bilde der Eule, die als Schriftzeichen für *m* unendlich häufig vorkommt, der Kopf in Vollansicht gezeichnet wurde , ergab sich von selbst.

In den bisher besprochenen Beispielen für Drehungen eines Körperteiles gegen den anderen lagen immer sozusagen Viertelkreisdrehungen, das heißt solche um neunzig Grad, vor, die zum Beispiel das Gesicht eines im übrigen seitwärts gerich-

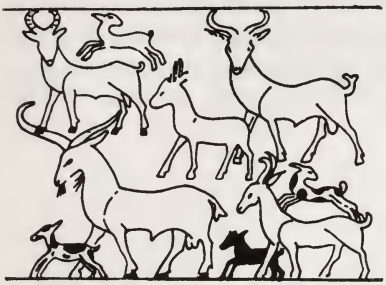


Abb. 222. Ziegenherde. NR.

Abb. 223. Pflüger mit Ochsengespann. NR.

teten Wesens aus dem Bilde herausschauen lassen. Gerade beim Kopfe aber kommen häufiger auch halbe Kreisdrehungen vor, bei denen also das Gesicht in einem Winkel von hundertachtzig Grad zu den Füßen steht (Abb. 224)[252]. „Der

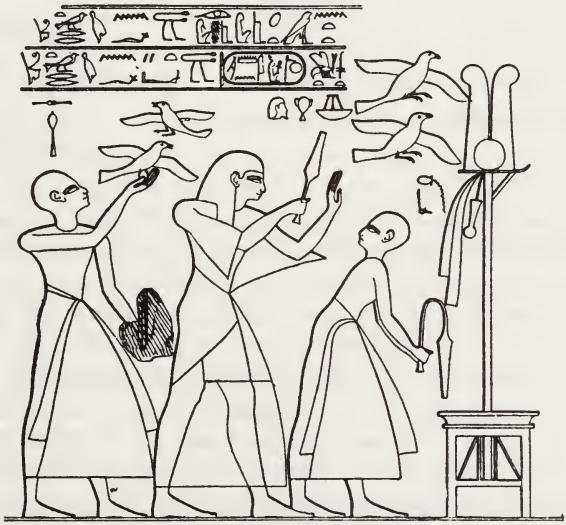


Abb. 224
Aus der Feier der Thronbesteigung. NR.

Kopf ist umgedreht" ist das, was ausgedrückt werden soll und erreicht ist. Da die Wendung, die sich bis in die Arme erstrecken, aber vor der Brust aufhören kann (Abb. 225), meist mit Bezug auf eine in derselben Bildebene stehende Person zu geschehen pflegt, gewöhnt man sich, vor allem wenn die Schultern in ihrer Breite gegeben sind, an diese Bilder leichter, als man denken sollte. Es ist bei ihnen ganz

Ähnliches geschehen wie etwa bei der Zeichnung der Türen in Abb. 103, 116 b, 229; Taf. 16, 1. Deren Flügel scheinen so weit zurückgeschlagen, daß sie in einer Ebene liegen. Und doch ist dies bei keinem ägyptischen Gebäude möglich, ob man sich das Tor als von innen oder außen gesehen denkt. Es wird eben einfach verstandesmäßig ein entgegengesetzter Zustand zur Schlußlage der Flügel gezeichnet. Von Kopfdrehungen der Tiere um hundertachtzig Grad gilt entsprechend dasselbe wie beim Menschen. Da findet man den umgewendeten Kopf in Seitensicht entweder über dem Leibe getragen (Abb. 193) oder in dessen Fläche

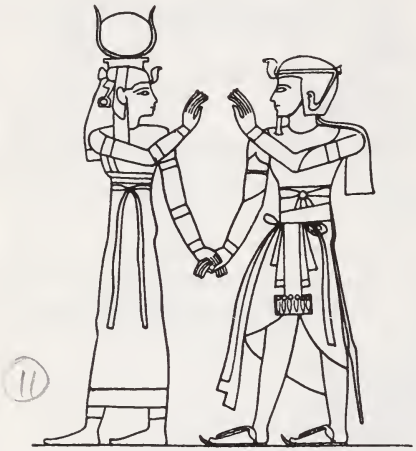


Abb. 225. Eine Göttin führt den König. NR.

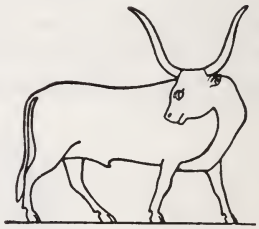


Abb. 226. Rind, den Kopf wendend. AR.

liegend (Abb. 226)[253]. Wir nehmen daran noch weniger Anstoß als an den Kopfwendungen des Menschen, weil ja auch in der Natur ihr langer Hals größere Bewegungsfreiheit zu haben pflegt. Davon kann man beim plumpen Nilpferde gewiß nicht sprechen. Und doch haben viele Künstler die hundertachtzig Grad auch bei ihm gewagt, wenn sie das Untier sich auf den Vorderbeinen aufrichten und den brüllend aufgerissenen Rachen gegen einen menschlichen Feind wenden ließen. Wie überzeugend diese Darstellungen gewirkt haben, wird jeder spüren, der zum ersten Mal auf denselben Bildgedanken in gleicher Vollkommenheit auch an Rundbildern stößt und nun überrascht dort eine Kopfwendung von nur neunzig Grad sieht. Es sind die vor allem im Mittleren Reiche so beliebten hübschen Fayencefiguren von Nilpferden[1]). Das Rundbild lehrt uns, wie die Haltung aussah, der auch die Vorstellung zum Flachbild entnommen ist. — Rinder legte man zum Schlachten mit gebundenen Beinen (Abb. 227 a und b) auf die Seite des Rumpfes und die Spitzen des Hörnerbogens. Im Neuen Reiche deutet man die Drehung des Nackens gern durch eine gewundene Linie an (Abb. 227 c). — Ein Bildhauer-Lehrstück in Berlin[2]) stellt einen Löwen dar, der sich zwischen den

[1]) Propyl. 2^3, 294.
[2]) 23007; Propyl. 2^3, 448,5 [u. M. Wolff in Zeitschr. f. äg. Spr. 74, S. 113 ff.].

Hinterbeinen zu lecken sucht. Dazu biegt er Vorder- und Hinterteil seitwärts einander entgegen, etwa zu einem Langrunde [Abb. 328]. Da er das Hinterteil auf den Rücken gelegt, die Vorderbeine aber in leichter Schrittstellung aufgestemmt hat, ergibt sein Bild wohl das Höchste an Drehungen eines Tierkörpers, was einem ägyptischen Flachbilde zugemutet worden ist. Man könnte meinen, dieser Künstler der Spätzeit habe sich bewußt gerade etwas so Schwieriges vorgenommen. Das Hinterteil bietet er in voller Hintersicht, den Leib mit dem Säge-

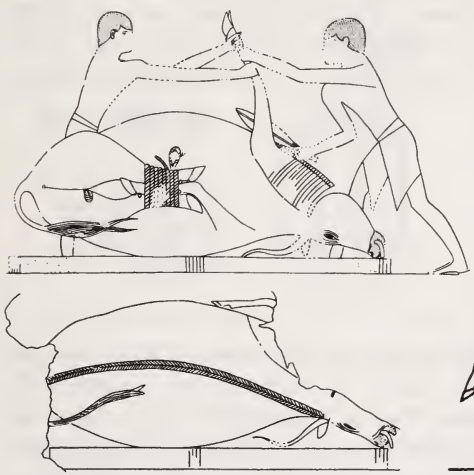


Abb. 227 a u. b. Rinder zum Schlachten. NR. Abb. 227 c. Einfangen einer Antilope. NR.

muskel von der rechten Seite, das Vorderteil mit Kopf und Vorderpranken von der linken. Abgesehen von einigen Kleinigkeiten, die er vielleicht doch hätte richtiger geben können, hat er seine Aufgabe vortrefflich gelöst. Viel anders hätte kein Vorgrieche irgendeines Volkes vorgehen können. Ein wirklicher Fehler ist die Überdeckung des einen Vorderbeines durch den Leib. Daß der Schwanz an der Seite des Oberschenkels ansetzt statt über den Hoden, findet sein Gegenstück in einem Relief der Pyramidenzeit[1]), wo ein zum Schlachten gefesselt liegendes Rind Kot verliert und die Kette der Kugeln nicht von dem in der Fläche sichtbaren After, sondern vom Schenkelumriß ausgeht. Das erinnert auch an die auf S. 143 erwähnte Tür, bei der die Gestalt des sie Durchschreitenden nicht von der Öffnung, sondern vom Außenrande des Pfostens ausgeht. Die weichen Biegungen des Tierleibes erscheinen im Löwenrelief als scharfe Umbrüche, in der Kreuzgegend um 90, hinter den Vorderbeinen um 180 Grad. Dieselbe Härte zeigt ein vortreffliches lebensvolles Holzrelief des nordsyrischen Ausläufers mykenischer Kunst[2]). Dort wirft sich eine Löwin seitwärts herum zum Ansprung auf ein

[1]) [Atlas III, S. 194, Textabb. 93,3.]
[2]) Berlin 1882, [Schäfer, Amarna in Religion und Kunst (1931), Taf. 61 oben].

lagerndes Paar Gazellen. Auch da liegt, wie bei unserem Löwen, ein scharfer Umbruch hinter den vorgestemmten Vorderbeinen.

Bevor Vollsichten von vorn (Abb. 222) oder hinten (223) mit ihren Drehungen um 90 Grad aufkommen, findet man natürlich im Flachbilde einzig und allein solche um 180 Grad. Drehungen des Kopfes um kleinere Winkel als 90 Grad, also Schrägsichten zu treffen, wird man nach allem, was wir besprochen haben, weder beim Menschen noch bei Tieren erwarten.

In *Andachtsbildern*, die nicht Verehrung darstellen, sondern selbst empfangen sollen, wo also eine enge Verbindung zwischen dem Bilde und dem davor stehenden Frommen uns dringend scheint, vermissen wir fast stets die Richtung auf uns her. Wenn der Ägypter da zu ganzen oder jenen auf S. 81 besprochenen halben Rundbildern (Taf. 18,2) greift, so ist natürlich die Fühlung

Das Himmelstor mit der aufgehenden Sonne. NR.

Abb. 228

Abb. 229

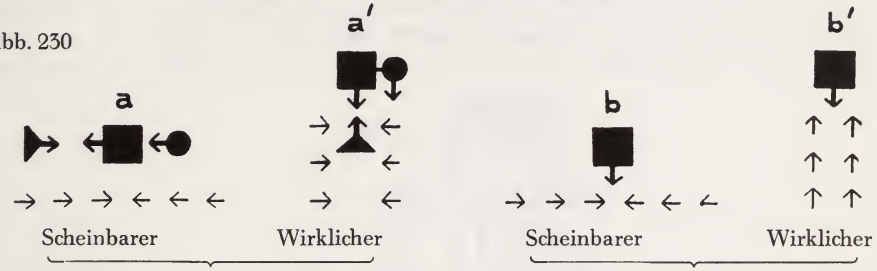
Die Sonne in Abb. 228 als Mensch, in Abb. 229 als Gestirn.

da. Das merken wir zum Beispiel im Allerheiligsten des kleineren Felsentempels von Abu Simbel, der der Hathor geweiht war. Denn da blickt uns von der Rückwand her im, wenn auch verkümmerten, halben Rundbilde eine Gruppe an: die Göttin als Kuh, und unter ihrem Halse, in ihrem Schutze, der König, also ganz so, wie man in einer Kapelle bei Der-el-bahari frei stehend ein den Hereintretendes anblickendes vollständiges Rundbild[1]) gefunden hat. Wäre aber das Andachtsbild an dieser Stelle als Flachbild ausgeführt, so würde sicher das göttliche Wesen, unbekümmert um den in Person vor es tretenden Beter, seitwärts an ihm vorbeischauen und schreiten. Wir haben lehrreiche Beispiele auch dafür: Bei der Scheintür, jenem zur Tür ausgestalteten geistigen Mittelpunkte der Gräber des Alten Reiches, durch den das Geistwesen des Toten mit der diesseitigen Welt verkehrte, liebt man es, auf dem Grunde der Türnische den Verstorbenen darzustellen, als stehe er in der Tür (Taf. 1). Daß diese Worte die wahre Vorstellung des Künstlers wiedergeben, zeigt jene erwähnte einzige mir bekannte Tür mit dem Grubenrelief in Vordersicht (Abb. 206), sowie mehrere andere mit halben Rundbildern, wie die von Taf. 18,2. Danach haben wir ein Recht, den üblichen „richtungstummen" Flachbildern dieser Stelle, statt äußerlicher Richtung nach der Seite hin eine innerliche zum Beschauer her zu geben. Wenn wir in einer Kopfleiste zum Totenbuch ein Bild (Abb. 228) nach der Art wie Taf. 16,1 gezeichnet sehen, so werden wir kaum erraten, was gemeint ist. Doch gibt es zum Glück eine andere Handschrift, die den menschlich gebildeten Sonnengott durch die in ihrer Form keine seitliche Richtung enthaltende Scheibe des Him-

[1]) [H. Ranke, Meisterwerke, Taf. 38, 39].

melskörpers ersetzt (Abb. 229). Sofort ist der Bezug auf uns da: Durch das weit geöffnete Himmelstor tritt das Tagesgestirn in unsere harrende Welt. So ist aber auch Abb. 228 gemeint[254]. In Babylonien, wo gewisse Götter aus Flachbildern den Beschauer ansehen, entsteht dadurch in Anbetungen das Umgekehrte wie in Ägypten. Da kümmert sich der Gott scheinbar nicht um den Beter, der doch, zu ihm gewendet, auf dem Steine dargestellt ist, sondern blickt den Beschauer an. Dieser Sonderbarkeit kommt man vielleicht auf den Grund, wenn man bei dem Beschauer nicht an uns oder jeden Beliebigen denkt, sondern

Abb. 230



Schlüssel zu Tafel 12,1 Schlüssel zu Abb. 232 und Taf. 52,2

an den Stifter des Werkes, der ja derselbe Mensch ist wie der Beter in Bild und Inschrift dieser Bildtafel. So läge in der Vordersicht des Götterkopfes ein sinnenhaft verstärkender Zug für die Bedeutung des Ganzen. — Die siegbringende Göttin von Abb. 320 kommt, und zwar, wie ihr „Knielauf" andeutet, eiligst, vom Himmel herab auf den Empfänger der Botschaft zu, der zugleich der Betrachter der Figur ist. Nur scheinbar fliegt sie an ihm vorbei und wendet ihm den Kopf zu. — Ähnliches sehen wir in den Mosaiken der Seitenwände von S. Apollinare Nuovo zu Ravenna. Da ziehen lange Reihen von Märtyrern, hier Männer, da Frauen, auf Christus und Maria an den Enden der Wände zu und blicken doch alle auf die Gläubigen im Mittelschiffe.

AUFSPALTUNG VON GRUPPEN

Im Bilde von Taf. 12,1 sehen wir oben König Niuserre aus der fünften Dynastie zwischen Göttern thronen; unten stehen zwei Reihen Leibwächter sich gegenüber. Daß die Leute jeder Reihe nur scheinbar einander folgen und wie wir sie richtig zu deuten haben, sagt die Inschrift zwischen ihnen: „Den schönen Weg vor dem König machen." Sie bilden also Gasse zum Herrscher. Daß sie auf die Vorderseite und nicht auf die Seitenfläche des Thrones zielt, hat der Künstler noch dadurch angedeutet, daß er der linken Wächterreihe nur sechs Männer zuteilte gegen sieben der rechten und dadurch die Mündung der Gasse auf die Vorderkante der Thronzeichnung schob. Daraus ergibt sich, wie wir uns die Haupthandlung vorzustellen haben. Scheinbar spielt sie sich ja quer zum Beschauer ab (Abb. 230 a),

als schaue der König links hin, stehe die Göttin gleichgerichtet hinter seinem Rücken und trete der Gott, der die Lebenszeichen bringt, von links her auf ihn zu. In räumlicher Wirklichkeit haben wir aber den Vorgang so zu denken (Abb. 230 b): Der sitzende König blickt uns entgegen, zu seiner Linken steht Schulter an Schulter und ihn mit ihrer Rechten umarmend, die Göttin. Von vorn, also uns den Rücken kehrend, tritt der Schakalgott hinzu; über ihn hinweg blicken wird durch die Gasse der Leibwächter auf den Herrscher. Ein Künstler des Neuen Reiches hätte, bei genügendem Raum und lockerer Bindung an die Streifenordnung, die beiden Gassenwände in Hochstaffeln zeichnen können, so wie die Leibwächter unter der rechten Hochsitzrampe in Abb. 233.

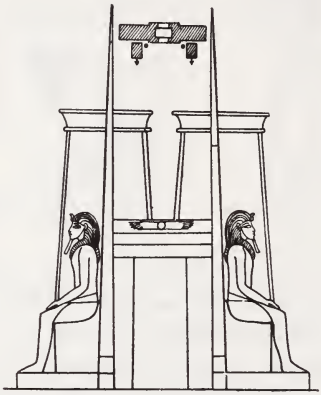


Abb. 231. Tortürme mit Flaggenmasten und Statuen. NR (Oben Grundriß der wirklichen Anordnung.)

Der alte Künstler hat seine Doppelreihe nach beiden Seiten auseinandergelegt und damit einen Aufbau geschaffen, der mit gewissen Veränderungen sein Gegenstück in einem Relief vom Obeliskenfuße Theodosius des Großen in Konstantinopel hat (Taf. 52,2): Der Kaiser auf dem Balkone blickt aus dem Bilde heraus auf die fremden Gesandten, die sich ihm demütig nahen — ihm, der wirklich hoch über ihnen thront, während Niuserrês Herrschersitz nur wenig erhöht hinter der Leibwache steht. Auch sie gehen scheinbar in zwei Flankenreihen aufeinander los. Zwischen den Reihen dieser Gesandten und jener Leibwächter besteht aber, so gleich sie im Bilde einander sehen, ein verborgener, doch für den kundigen Beschauer selbstverständlicher sachlicher Unterschied. Die Gesandten wenden sich natürlich in zwei Flankenreihen alle dem Kaiser zu (Abb. 230 b); die Stockträger Niuserrês dagegen muß man sich in zwei Stirnreihen einander zugekehrt denken, und zwar wirklich in zwei ausgerichteten gleichläufigen Reihen. In anderen Fällen werden die Zeichner vielleicht an lockere Gruppen von Wesen gedacht haben, die sich nur im Bilde dem ästhetischen Gefühle fügen und zu ordentlichen gegengleichen Reihen auseinanderlegen mußten, wie etwa die Affenhorde, die in dem schlichtgroßen Sinnbilde von Taf. 38,2 die Sonne begrüßt.

Es macht keinen Unterschied, ob das, was die beiden Reihen verknüpft, höher als sie liegt oder zwischen ihnen, ob lange Reihen auftreten oder etwa je

eine Person, ja nicht einmal, ob sie auch in der Natur zu dem, was im Bilde die Mitte ist, streben oder von ihm ausgehen. Kehren doch zum Beispiel die Statuen von Abb. 231 in Wirklichkeit die Rücken zur Wand, ohne Richtungsbezug zur Türöffnung. — Die eine Wand der Opferkammern enthält oft einen schlitzartigen (Abb. 232) Durchbruch zu dem kleinen Raume, in dem einst die Statue des Toten stand. In ihr durch eine Statue verkörpert, nahm er durch die Öffnung an allem teil, was in der Kammer für ihn geschah. Auf der anschließenden Wand räuchern rechts und links Totenpriester, die also wiederum scheinbar von der Seite kommen und doch unzweifelhaft von vorn vor die Öffnung tretend gedacht sind, wie der Mann an der Kapelle von Taf. 16,1. Daß der große Thronempfang Amenophis des Vierten in Abb. 223, wo flimmernder Reichtum wirken will — im Grunde

Abb. 232
Räuchern vor der Tür des Statuenkämmerchens. AR.

ebenso aufgebaut ist wie jenes einfache Räuchern, kann uns nicht mehr entgehen. Wir finden da sogar die von vorn auf den Thron führende Treppenrampe gespalten, als seien es zwei, eine vordere und eine hintere.

Unter die zuletzt besprochenen Werke, wo Menschen von zwei Seiten auf ein zwischen ihnen liegendes Ziel zu streben scheinen, könnte man aus dem klassischen Altertume den Thasischen Altar Apollons und der Nymphen im Louvre [255] einordnen. Dann führt eine gerade Linie, wenn auch natürlich nicht äußerer Abhängigkeit, bis auf unsere Zeit; ist doch F. A. Bartholomé mit seinem großen Grabmal in Paris ein echter Fortsetzer. Berliner mögen sich an dem schlichten Denkmale des Augenarztes A. v. Gräfe bei der Charité erfreuen, wo auf den Wänden neben der Nische mit dem Standbilde die Kranken scheinbar von den Seiten her zu ihrem Retter strömen. — Was rein aus schlichter geradvorstelliger Naturwiedergabe entsprungen ist, haben, vielleicht sofort, bedeutende Künstler gestaltet, andere übernommen. Die einmal geschaffene schöne Kunstform hält sich auch, als die allgemeinen Bedingungen der Naturwiedergabe sich geändert haben und das Ältere höchstens noch leise im Unterbewußtsein mitwirkt. Gegen das Ende des Altertums wird es wieder stärker und bleibt auch in der Neuzeit noch spürbar.

Nach der ägyptischen Religion durchfährt die Sonne den Himmel in zwei Booten, dem morgendlichen und dem abendlichen. Der Übergang der Gestirne von einem zum anderen ist ein im Flachbilde häufiger Bildgedanke.

In dem üblichen Aufbau (Taf. 40,2) stehen die beiden Fahrzeuge gegenläufig auf Einer Linie, und zwei Göttinen heben das Gestirn über die Buge. Von der

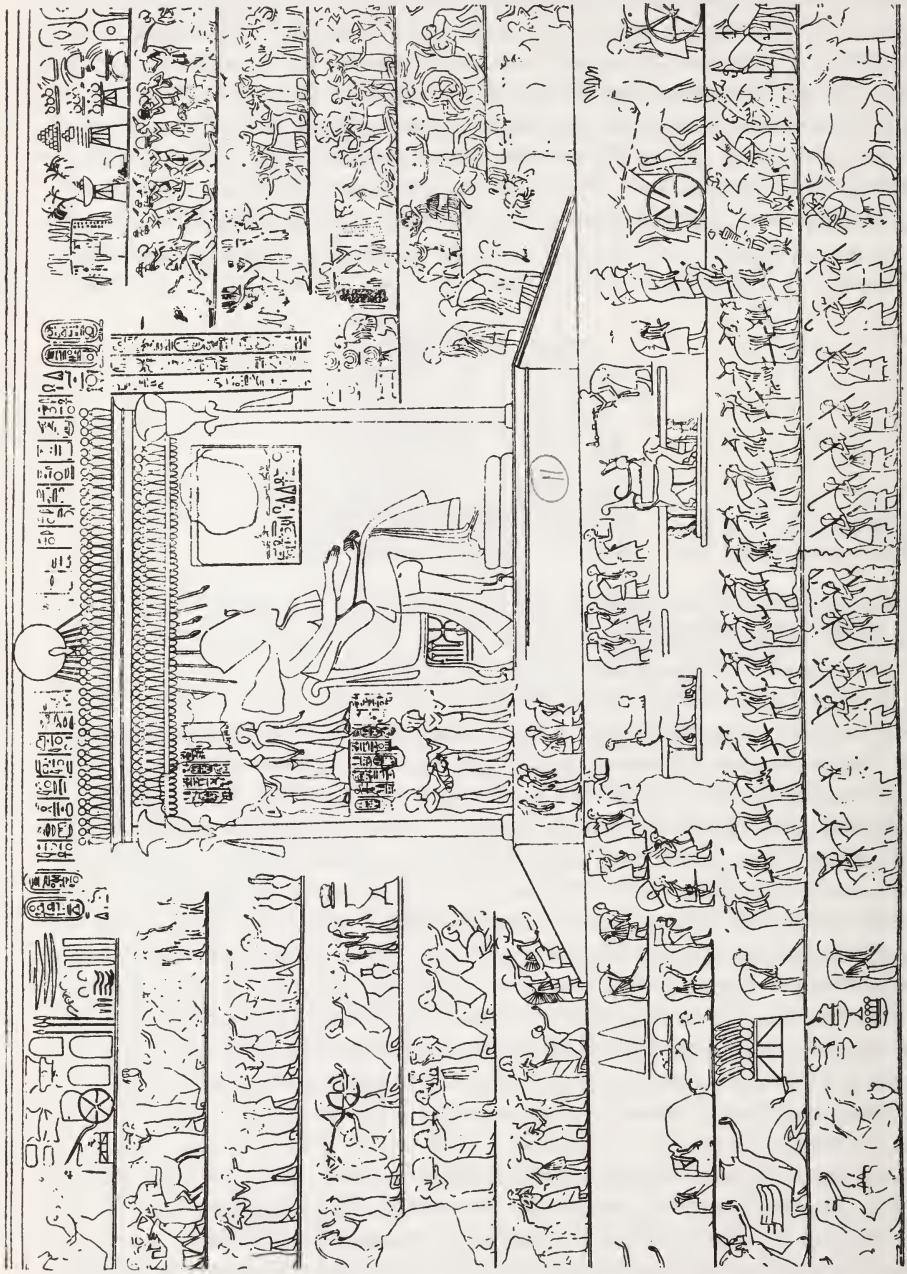


Abb. 233. Gesandtenempfang am Hofe Amenophis des Vierten. Unter dem Hochsitze die leeren Tragsessel und die Leibwache. NR.

Schönheit des Entwurfs befangen, hat man die Handlung stets wie eben beschrieben gedeutet, ohne zu bedenken, daß eine solche Übertragung einer Last unnatürlich wäre. Nun hat uns vor einigen Jahren H. Grapow mit einem der

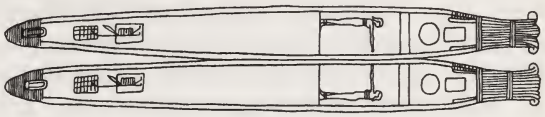


Abb. 234 a
Zwei Schiffe Bord an Bord in Obersicht. NR.

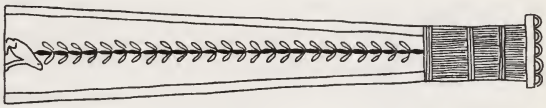


Abb. 234 b
Sonnenschiff von unten. NR.

Deckenbilder im Grabe Ramses des Sechsten vor die Wahrheit gestellt. Dort sieht man (Abb. 234 a) die beiden Schiffe Bord an Bord liegen, in Obersicht gezeichnet, mit ihrem noch unverständlichen Gerät und den beiden Göttinnen, die einander die Arme entgegenstrecken. Die Sonne, die sie tragen sollten, ist weggelassen,

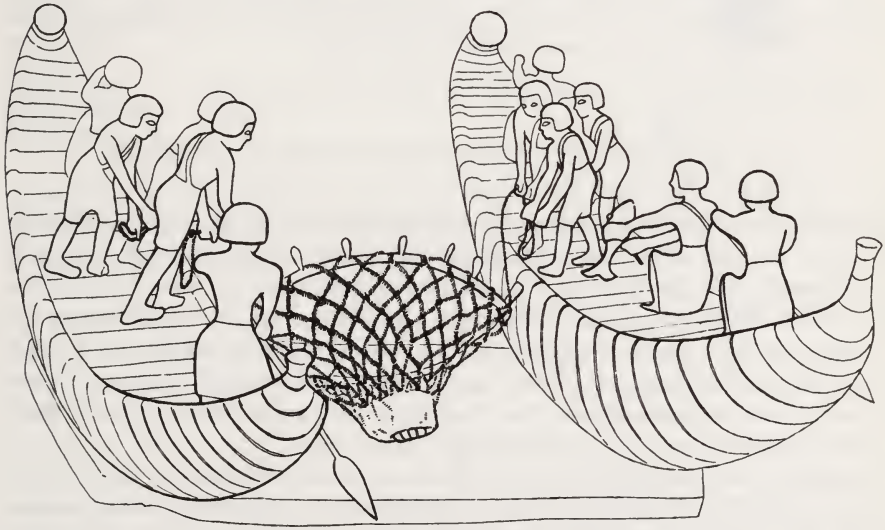


Abb. 235. Zwei Fischerboote, deren Besatzung ein großes Netz heraufzieht. MR.

vielleicht weil sie in die Bordlinien fallen würde. Obgleich es auf den ersten Blick scheint, als hätten wir zwar sicher die gleichen Schiffe bei der gleichen Handlung vor uns, aber doch zwei verschiedene Gedanken über die Art des gemeinten Vorganges, so kann doch kein Zweifel sein, daß beide dasselbe meinen. Der Unterschied liegt darin, daß das gewöhnliche Bild in Seitensicht nichts weiter will als

die Tatsache mitteilen, daß die Last hinübergehoben wird, während die Obersicht des Neuen Bildes auch das Wie zu zeigen bemüht ist. Die Anordnung, die wir damit für das Flachbild Taf. 40,2 erschlossen haben, bietet uns körperlich eine der auf S. 41 genannten hölzernen Gruppen. Sie zeigt (Abb. 235) zwei Fischerboote, die, in einigem Abstande gleichläufig nebeneinander schwimmend, das mit Fischen gefüllte große Netz zwischen sich herausziehen. Ein ägyptisches Flachbild, das diese Boote im Aufrisse darstellen wollte, könnte die Gruppe in der Tat nicht anders aufbauen, als indem es sie wie in Taf. 40,2 aufspaltete, nur daß sich das Netz unter den beiden Fahrzeugen in ihrer ganzen Länge hinstreckte. Es ist lehrreich, bei solcher Umsetzung der Fischerboote ins Flachbild auch die Mannschaft nicht zu vergessen: Im Rundbilde sieht man die Paddler, wie es sich gehört, den Bugen zugekehrt, die am Netze beschäftigten Fischer den Seitenborden. Ein Flachbild verlangt, daß beide, Schiffer wie Fischer, scheinbar in der Längsrichtung handeln. Man wird unter den Bildern der Gräber gewiß noch manche Boote, die bei anderen Verrichtungen Bug gegen Bug liegen, darauf prüfen müssen, ob sie nicht auch Bord an Bord liegend zu denken sind und wie wir uns die Mannschaftsfiguren in Wirklichkeit zueinander gerichtet vorzustellen haben.

Eine bemerkenswerte Kühnheit liegt in der Art, wie die auf S. 191 besprochene Gruppe von Arbeitern am Herd oder Amboß durch Spaltung des Ringes, den sie ja in Wirklichkeit darstellt, der Fläche angepaßt ist.

DAS BILD ENTSPRICHT DER STELLUNG DES BESCHAUERS

Bei den Seitenstaffeln könnte man vielleicht erwarten, daß nach rechts gestaffelte Gruppen nur in linken, nach links gestaffelte nur in rechten Bildhälften erscheinen. Das ist nicht der Fall. Aber es gibt einige Bilder, wo die Ansicht eines Körpers sich im Orte, an dem sie angebracht ist, oder der Art, wie der Künstler sich zu dem Vorbilde dachte, angepaßt hat. Die Decke des Mittelschiffes im Tempel, durch das sich der König zum Gotte begibt, ist mit einem langen Zuge von Geiern geziert. Sie breiten schützend ihre Schwingen aus und sind stets, was Flügel- und Beinansatz betrifft, in Untersicht gezeichnet (Abb. 3).

In einem der Tore auf der Insel Philae ist an der Unterfläche der Oberschwelle statt der üblichen Flügelsonne ein Käfer mit ausgebreiteten Flügeln angebracht, bei dem es dem Künstler augenscheinlich Vergnügen gemacht hat, das in der Höhe schwirrende Tier (Abb. 236) richtig vom Bauche her mit Beinen und Bauchkerben zu zeichnen, anstatt, wie man es sonst bei solchen Käfern tut, von oben . Ein sehr hübsches griechisches Gegenstück dazu aus der Zeit vor 500 v. Chr. sind die von unten gesehenen fliegenden Enten an der Unterseite des Giebelsimses vom alten Tempel der athenischen Burg[256]. In Ägypten erscheinen Vögel, die in der Haltung des Schriftzeichens auf eine senkrechte Wand

gemalt, aber über dem darunter dargestellten Pharao schwebend[257] gedacht sind, oft von unten gesehen, und ebenso bedeutet in den Vogelschwärmen über den Papyrosgebüschen ein von unten gesehenes Vogelbild, daß der Vogel rüttelnd in der Luft „steht", um etwas zu beobachten. — Das Kopfende der Särge nimmt, wie wir gesehen haben[1]), oft das Bild des Seelenvogels ein, der seine Flügel um den Kopf des Toten breitet, etwa wie der Falke an dem berühmten Sitzbilde Chephrêns[2]). Wir finden dann wohl, wenn das Bild außen am Sarge sitzt, die Obersicht des Vogels, die sich aber nicht auf den Menschenkopf des Seelenbildes

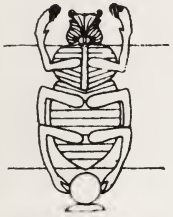


Abb. 236
Fliegender Käfer, von unten gesehen. Griech.-röm. [Flügel hier nur angedeutet.]

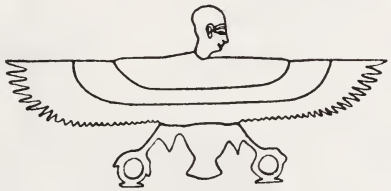


Abb. 237. Seelenvogel, von oben gesehen. Spz.

Abb. 238. Vom Gebälk eines Thronhimmels. NR.

erstreckt (Abb. 237). Innen aber steht immer die Untersicht (Abb. 213). In Abb. 212 läßt die Aufsicht auf die Füße erkennen, daß die Himmelsgöttin im Sargdeckel von unten, vom Toten her, geschaut ist.

Unter den vollständigen Sonnenschiffen an der Decke des Grabes Ramses des Sechsten befindet sich auch der bloße Bug eines Schiffes, den (Abb. 234 b) der Maler sich offenbar von der Unterseite vorgestellt hat. Denn man sieht darin einen Stengel Hechtkraut, eine Pflanze, die, wie ihr griechischer Name Potamogêton andeutet, Gewässerränder füllt. In den Lebensbildern auf den Wänden der Gräber sehen wir sie unter dem Buge fast jeden Nilbootes oft mit einem Frosche besetzt, sich hervordrängen. Der Maler des Deckenbildes hat auch an der Unterseite des hochheiligen himmlischen Schiffes eine Andeutung des vertrauten Gewächses mit seinen Fröschchen nicht entbehren wollen. — Es gibt auch einige Gruppen, deren Glieder so verteilt sind, als ob das Auge des Zeichners gerade vor dem mittleren geweilt habe. — Es gab keglige Behälter oder umschnürte Haufen von Gaben, die zu religiösen Zwecken gebraucht wurden und die oben mit aufgesteckten Straußenfedern geschmückt waren. Diese Federn sind meist so gezeichnet, daß ihre Köpfe sich von der Mitte nach außen neigen , ja

[1]) S. 214. [2]) Propyl. 2[3], Taf. II.

manchmal (Taf. 10,3) ist sogar die mittlere steil aufgerichtet, und nur die seitlichen neigen ihre Köpfe. Ähnlich ist die Verteilung der Schemelbeine in Abb. 57b sowie der Henkel in Abb. 43c. Auch die kreuzweise gestellten vier Tierhäupter an den Knäufen von Thronhimmelsäulen (Abb. 238) sind im Bilde demgemäß angeordnet. Desgleichen oft die spätere manchmal überreich ausgestaltete Form

Abb. 239. Niederschlagen der Feinde, aus derem Bündel die mittleren nach vorn blicken.

der uralten Siegesgruppe, von Taf. 5,1 zu S. 160f., wo der König nicht nur einen Feind, sondern ein ganzes Bündel am Schopfe gepackt hält (Abb. 239). Der mittelste Kopf blickt dann wohl den Beschauer voll an, die anderen schauen rechts und links zur Seite[258]. — Man soll natürlich auch hier wieder nicht alles äußerlich Ähnliche über einen Leisten schlagen. Sieht man ein Bild wie Abb. 240 flüchtig an, so wird man die Zeichnung der Brotfladen ohne weiteres zu der der Löwenköpfe von Abb. 238 stellen wollen. Und doch haben die beiden kaum etwas miteinander gemein. Wie bei Abb. 188 wird man auch bei Abb. 240 nicht an liegende Säulen hochkant stehender Fladen denken dürfen, denn in Wirklichkeit liegen die Brote im Korbe auch hier flach und sind rein vorstellig in Aufsicht

wiedergegeben. Dadurch erklärt sich, daß wir solche Brotgruppen auch so gezeichnet finden, daß die Staffelungen umgekehrt stehen.

Spielt demnach bei den Broten in Abb. 240 die sinnliche Wahrnehmung nur eine ganz geringe Rolle, so werden wir überzeugt sein dürfen, daß sie auch bei der Anordnung der Löwenköpfe von Abb. 238 und ähnlichen Bildern nicht allein entschieden hat. Das Sehbild würde auch da wohl kaum gewirkt haben, wenn es nicht durch den Trieb zur „Gegengleiche" gestützt worden wäre. Wir denken bei dem Wort an Werke, die den Bestand ihrer einen Hälfte jenseits der Mittelachse mit umgekehrter Richtung wiederholen. Diese Art beherrscht geradezu die

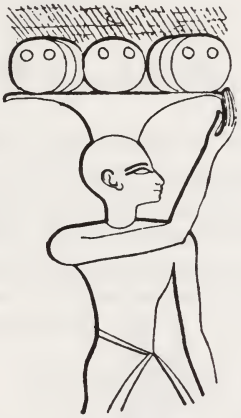


Abb. 240. Opferkuchenträger. NR.

Raumverteilung der Bauten. Im Flachbilde darf man von einer Herrschaft nicht sprechen. Aber man kann doch viele Bilder nicht voll genießen, wenn man nicht sieht, wieviel Gegengleiche offen oder geheim in ihnen steckt. In der klassischen ägyptischen Kunst springt das meist nicht so in die Augen, wie auf gewissen Schiefertafeln um den Beginn der Geschichte (Taf. 4), oder gar wie im Altbabylonischen, wo selbständige religiöse oder sonstwie feierliche Gruppen sich streng wappenähnlich zusammenzuschließen pflegen.

Als feinen Zug darf man dem Ägypter anrechnen, wie er größeren, im wesentlichen gegengleichen Flachbildern gern in Kleinigkeiten die Starrheit nimmt, sie entgleicht. Unter den Lebensbildern der Gräber aber trifft man häufig auf Darstellungen, deren Hälften zu ungleich gefüllt sind, als daß man sie gegengleich nennen könnte, die aber doch so gut abgewogen sind, daß man sie etwa als *gleichgewichtig* bezeichnen möchte.

MEHRERE STUFEN DER HANDLUNG IN EINEM BILDE

Noch von der Renaissance her sind wir gewöhnt, daß eine Handlung nicht nur in Einem „furchtbaren" Augenblicke erfaßt wird, sondern daß, in dem Drange nach möglichst genauer Mitteilung, innerhalb eines einzigen Bildes eine Reihe

aufeinanderfolgender Auftritte erzählend wiedergegeben wird. Wir sehen etwa bei einem Auferweckungswunder einen Knaben aus dem Fenster stürzen, den Leichnam am Boden liegen und aus seinen Füßen heraus zugleich das auferstehende Kind sich erheben[259]. So weit wie dieser italienische Maler gehen die Ägypter nicht. Aber wir sehen doch in Bildern, die die Vogeljagd mit dem Wurf-

Abb. 241. Räuchern mit Bewegungsbahn der Kügelchen. NR.

holz darstellen[260], oder in einer merkwürdigen Zeichnung, wo König und Königin zu Wagen sich gegenseitig mit einem Pfeilregen überschütten[261], so viele Geschosse schwirren, wie sie gleichzeitig nicht in der Luft gewesen sind. Es soll nur die Menge der schnell sich folgenden Würfe und Schüsse angedeutet werden. Diesen Bildern verwandt ist es, wenn bei Rauch- und Duftopfern der Räucher- oder Duftstoff in einer ununterbrochenen Kette von Kügelchen oder einer Art Strom die Hand des Opfernden mit dem Bestimmungsort verbindet und so zu-

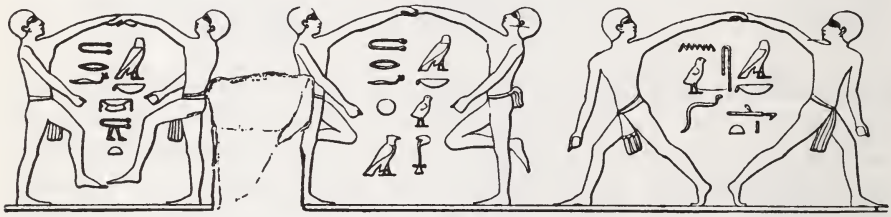


Abb. 242. Tanzbild in drei Schritten. AR.

gleich die Fülle und die Bewegungsbahn andeutet (Abb. 241). Kinder zeichnen so Schneebälle, die die Figuren werfen, und Buschmänner Pfeile, die sie entsenden. Näher dem italienischen Bilde stehen Tanzbilder (Abb. 242), in denen, wie auf den Bildstreifen unserer Lichtspiele, die Bewegungen einer Tanzfigur in ihrem Ablauf dargestellt sind, und zwar auf derselben Standlinie. Außer den Tanzgruppen findet sich das Radschlagen über den als Zwischenstand benutzten Rücken eines Vordermannes hinweg (Abb. 243) und Springerinnen, die sich emporschnellen (Abb. 244). Vielleicht wird den Hunderten von Ringergruppen in den Gräbern des Mittleren Reiches ein der Ringkunst Kundigerer als ich ähnliches entnehmen können. In einem Bilde aus Amarna sehen wir (Abb. 245) bei der Belohnung eines hohen Beamten den Beschenkten innerhalb derselben Gruppe einmal dankbar vor dem Könige knien, das andere Mal von den jubelnden Seinen auf die Schulter gehoben. Auf einer Wand aus dem Grabe Harem-

habs in Memphis bringt eine ausländische Gesandtschaft durch den ägyptischen Dolmetsch ihre Bitten an Haremhab, der sie als damaliger Wesir dem Pharao vorträgt. Das Bild (Abb. 246) enthält von rechts nach links, vom Kleinsten zum

Abb. 243. Radschlagen über einen Vordermann. MR.

Abb. 244. Hüpfen. MR.

Größten, folgendes: Die Diener der Fremden mit einer Gabe an Pferden; die schreiende und zappelnde Schar der hilfesuchenden Gesandten, die Doppelfigur des Dolmetschers, einmal nach rechts, zu den Fremden, das andere Mal nach links, zu Haremhab, redend; Haremhab, auch ihn im Doppel, einmal rechts hin,

Abb. 245
Ein Belohnter dankt dem Könige kniend und wird dann von seinen Freunden auf die Schultern gehoben. NR.
(Die beiden Figuren des Belohnten sind von mir gestrichelt.)

zum Dolmetsch sprechend, das andere Mal links hin, zum Könige. Also sowohl Dolmetsch wie Wesier handeln im selben Bilde nach zwei Seiten. Die Darstellung bietet noch ein anderes, weniger auffallendes Beispiel für die Verbindung zeitlich nicht zusammenfallender Handlungen. Nehmen wir den Dolmetsch, der Haremhab gegenübersteht. Beide haben die Hand in Redegebärde gegeneinander erhoben. Natürlich sprechen sie aber in Wirklichkeit nicht gleichzeitig

aufeinander los, sondern Rede und Gegenrede, die in der Zeit höflich einander folgen, sind nur im Bilde zusammengefaßt. So sind also auch die meisten anderen Bilder zu erklären, wo zwei wohlerzogene Menschen sich scheinbar unhöflich in die Rede fallen. In Ramses des Zweiten großen Bildern der Hethiterschlacht[262] wird der ganze Ablauf einer Kriegshandlung in einem ununterbrochenen und eng verflochtenen Bilde verfolgt, wo der König in verschiedenen Handlungen auf-

Abb. 246. Eine ausländische Gesandtschaft bringt durch einen Dolmetsch ihre Bitten an Haremhab. NR.

tritt. Stehen hier die einzelnen Stufen der Handlung ungetrennt nebeneinander, so sind sie ein andermal durch Linien gesondert neben- oder übereinander gestellt, wie wir es auf S. 171 beim Vogelfange gesehen haben.

VERSCHIEDENER MASSSTAB IN EINEM BILDE

Ebenfalls von der älteren europäischen Kunst her ist es uns nicht allzu fremd zu sehen, daß in ägyptischen Bildern gewisse besonders wichtige Dinge durch überragende Größe hervorgehoben werden.

Schon der ungebildetste Zeichner hält sich zwar ungefähr an die wirklichen Verhältnisse der Teile eines Körpers untereinander. Aber oft genug schaltet er selbst darin mit großer Freiheit, und die Größe einzelner Teile, etwa des Kopfes, wird, besonders von Kindern, gern überbetont wegen der Wichtigkeit, die sie augenblicklich für die Vorstellung des Zeichners haben. In einem guten ägyptischen Bilde aber werden nur unter gewissen Umständen die Glieder ein und desselben Körpers in verschiedenem Maßstabe gehalten werden. So kommt es in geschlossenen Gruppen[1]) zur Verlängerung von Armen, Armlehnen oder Sitzkanten.

[1]) S. 146; 182.

Auch zwischen verschiedenen Figuren innerhalb eines Bildes entspricht im allgemeinen der Maßstab der Hauptfiguren zueinander der Wirklichkeit, aber man scheut sich durchaus nicht, die Verhältnisse der Natur zu vernachlässigen, je nachdem man an einer Stelle aus künstlerischen Gründen einen größeren oder kleineren Körper braucht oder die Teilnahme des Künstlers aus anderen Gründen durch diese oder jene Figur mehr gefesselt ist als durch die übrigen. Menschen, die in einer Laube oder unter einem Thronhimmel sitzen (Abb. 56, 102), müßten eigentlich gebückt hinuntergekrochen sein und würden beim Aufstehen das Dach durchstoßen, ja ihr hoher Federschmuck durchschneidet es oft im Bilde wirklich. Man macht einen Schmetterling fast so groß wie eine Ente (Abb. 179) oder gar wie ein Nilpferd[263]. In Abb. 100 und 115 sind die Mumie und der Sackträger

Abb. 247
Weinpresse.
NR.

ebenso groß wie die Häuser daneben. Schon in Darstellungen aus dem Alten Reiche ist die seltsame Sitte zu belegen, Rinder und andere Tiere neben den sie führenden Menschen klein, oft winzig klein, darzustellen (wie Taf. 32 rechts); gewiß nur, um die Menschen nicht neben den Tieren zu sehr zurücktreten zu lassen. Gedanken über wirkliche Größenverhältnisse spielen natürlich nicht hinein in Bilder von Himmelskörpern, in denen Götter stehen (Taf. 37,1); auch bei uns denkt ja niemand darüber nach, wie groß der Mann im Monde sei oder der Mond in Wirklichkeit sein müsse, um ihn aufzunehmen.

In diesen Kreis gehören denn auch alle Fälle, wo neuere Beobachter entferntere Körper haben perspektivisch verkleinert finden wollen, weil kleinere Figuren zufällig, natürlich nur in dieser Hinsicht zufällig, im oberen Teil des Bildes stehen. Alles Suchen nach solchen Dingen führt zu nichts als unbeweisbaren Behauptungen. Prüft man besonnen näher und sucht, dabei frei zu bleiben von unserer Weise der Bildbetrachtung, so werden wohl fast überall sich andere einleuchtende Gründe für den kleineren Maßstab jener Figuren erkennen lassen. Finden wir keine, so müssen wir uns eben bescheiden. Sehr lehrreich ist Abb. 247, wo die bei einer Weinpresse den Bengel hochhebenden Männer viel kleiner sind als die ihn niederdrückenden. Die Überschneidungen zwischen Figuren und Pfosten zeigen, daß der Zeichner überhaupt nicht an Vorder- und Hintergrund gedacht hat, sondern die Größen nur aus Rücksicht auf den Bildaufbau gewählt hat, hier also aus der Möglichkeit, zwei der Arbeiter in den leeren Räumen zwischen

Pfosten, Sack, Moststrom und Bottich unterzubringen. Die Zeichner von Weinpressen könnten mit der in den Bildern wechselnden Richtung der Stangen gemeint haben, daß diese sich bei Abb. 199 in gleichliegenden Ebenen bewegen, während in Abb. 200, 201 und 247 der Gedanke stecken könnte, daß sie sich im Gegensinne zueinander drehen. — Wenn eine Person einer an Größe abnehmenden Reihe anderer gegenübersteht, wie in der Gesandtschaft vor Haremhab-Tutanchamun[1]), hat man gedeutet, als seien die Empfangenen gewissermaßen mit den Augen jener Hauptperson gesehen[264]. Solche Auslegung wäre aber nur in Kunstreichen zulässig, die die perspektivische Verkleinerung im allgemeinen anerkennen, und auch da ist es gut, sich wieder[2]) daran zu erinnern, daß selbst in Griechenland die Verkleinerung entfernter Figuren sich erst eingestellt hat, als man schon längst alle möglichen anderen Verkürzungen gebrauchte. Im Absinken jener Figurenreihe spricht sich nur die Abnahme des Ranges aus.

Auch wir bringen heute noch hochgewachsenen Menschen oft unbewußt ein Gefühl der Schätzung entgegen und gebrauchen die Worte für groß ebenso für körperliche Größe wie für innere, geistige Größe. Man möchte vermuten, daß dies *ein ins Ästhetische umgesetzter Gefühlsrest aus einer Zeit sei, wo Körperkraft noch eine größere Macht verlieh als bei uns heute,* aus einer Zeit also, wo das Gefühl bewundernder Scheu vor gesunder überragender Körpergröße noch viel wirksamer war. Die Größe einer Figur gegen die andere zu übertreiben, wird daher schon für zeichnende Kinder und Naturvölker ein naheliegendes Mittel, um Kraft und Gewalt eines Wesen auszudrücken[265]. Wenn dagegen der Ägypter jemand durch gesteigerte Größe über die anderen heraushebt, so geschieht es weniger, um körperliche Übermacht anzuzeigen, als um *Macht und Ansehen anzudeuten.* Diesen Bedeutungswandel hat das Überragen einer Bildfigur schon auf früheren Stufen erfahren; denn selbst unter den allereinfachsten Verhältnissen pflegt doch nicht bloß die rohe Körperkraft des Stärkeren zu herrschen ohne den Geist und den Rang, die ihm die Mittel weisen und verleihen, sie geltend zu machen. Indianer zeichneten ein Mitglied einer wissenschaftlichen Forscherfahrt kleiner, nicht wegen geringerer Körpergröße, sondern „weil es bei den Untersuchungen nicht so hervortrat wie die andern“[266]. Und als Berliner Sextaner freie Bilder zu Uhlands Schwäbischer Kunde zeichnen sollten, wurde der Schwabenheld größer als die anderen Personen dargestellt, „weil er doch die Hauptperson sei“. Hier ist deutlich, daß[3]) in die „Schau“ nicht nur eingeströmt ist, was der betreffende Körper in den Sinnen, sondern zugleich auch, was er im Denken und Fühlen des Menschen angeregt hat. Es ist also einer der Fälle, wo nicht das Geradansichtige, sondern das Vorstellige der Zeichnung zu betonen ist. Das zeigt sich auch darin, daß ja die Übergröße nicht auf die vorgriechischen Kunstkreise beschränkt ist, sondern auch in den mit Schrägansichten und Verkürzungen arbeitenden noch lange lebt, etwa in mittelalterlich europäischen und in ostasiatischen Bildern. Ägyptische heben durch Größe über die anderen Personen heraus den König (Abb. 248, Taf. 6,1; 34; 35,1; 36) in

[1]) Propyl. 2^3, 679. [2]) S. 90. [3]) Vgl. S. 99 f.

religiösen sowohl wie in weltlichen Darstellungen und die Verstorbenen in ihren Gräbern (Taf. 12,2; 13; 25,1; 38,1). Das früheste Beispiel ist für uns der Sieger in

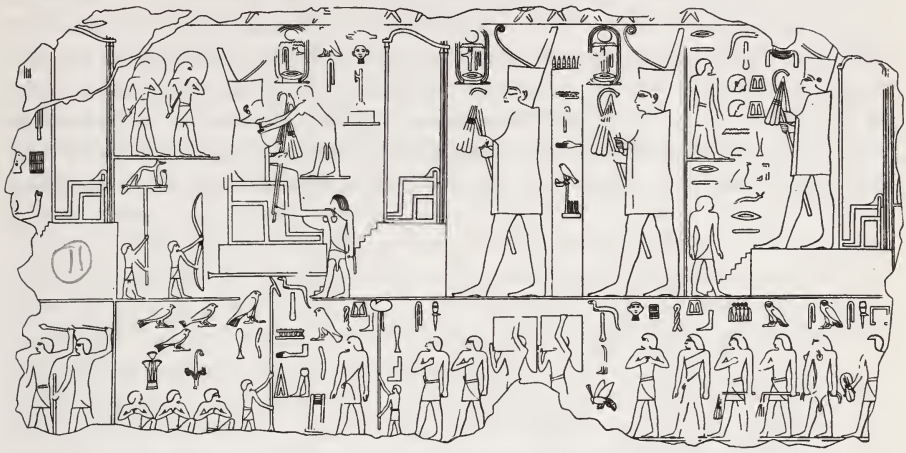


Abb. 248. Aus den Felsenbildern des Sonnenheiligtums zu Abusir. AR.

Abb. 142, dem merkwürdigerweise die Standlinie der Opfer vor die Leibesmitte gestellt ist. Das nächste für Überhöhung ist die Schiefertafel Narmers (Taf. 5), wo, wie es sich gehört, der Unterlegene auf derselben Grundlinie steht wie der

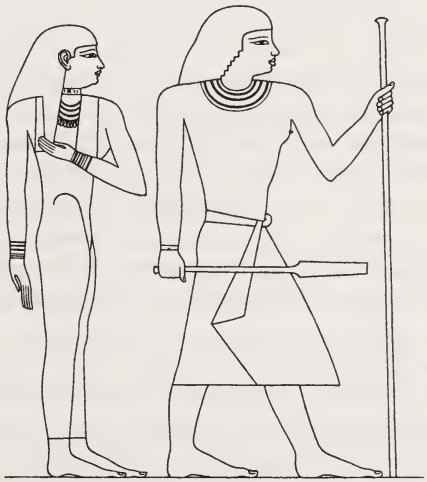


Abb. 249. Ehepaar. AR.

Sieger. Dagegen überragen im allgemeinen weder die Götter die Menschen (Taf. 37,2), noch bleibt die Hauptgemahlin gegen ihren Gatten zurück, wenn auch der natürliche Unterschied der Geschlechter beachtet wird (Abb. 249). Im einzelnen hängt viel vom Belieben des Künstlers und der Art seiner Aufgabe ab.

Natürlich handeln meist die Personen entsprechend ihrer gemalten Größe. So umfassen oft (Taf. 12,2; 25,1) Frau und Kind die Wade des zu überragender Größe herausgehobenen Familienhauptes, ihm kaum bis zu den Knien reichend, wodurch in liebenswürdiger Weise ausgedrückt wird, wie sie voller Vertrauen im Schutze des Oberhauptes stehen. Und die kleinen Figuren der Diener, die am Morgen dem Herrn Gesicht und Füße waschen und salben, stehen hoch oben und tief unten an der stehenden Riesengestalt des Gebieters wie die Liliputer am Körper des liegenden Gulliver[1])[267]. Soll ein Schreiber auf einem entrollten Papyros die Abrechnung über das in den Bildstreifen Enthaltene zum Lesen über-

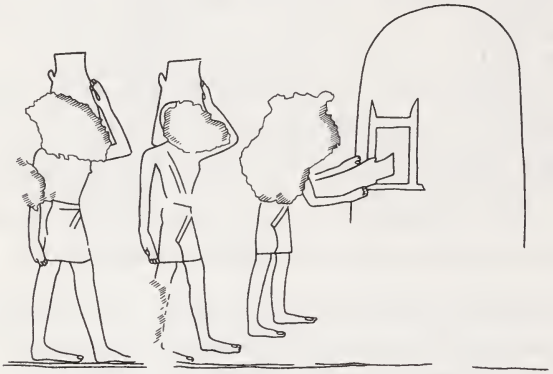


Abb. 250
Einbringen des Getreides in ein Silo. NR.

reichen, so liebt man es, ihn an die Spitze des Streifens zu stellen, der auf das Gesicht des Herrn zuläuft[2]). Oder wir haben Bilder (Taf. 36), wo der in der Ebene stehende riesige König eine Bergfestung einfach von oben packt[3]). Eine eigentümliche Erscheinung, die wir aber auch in der griechischen Kunst vielfach beobachten können, ist, daß oft zwischen einer stehenden Person und einer neben ihr auf einem Stuhle sitzenden, ja selbst auf dem Boden hockenden, der Unterschied der Kopfhöhen ganz oder fast ganz ausgeglichen wird (Taf. 32). Es wird dabei Verschiedenes mitspielen. Vielleicht der Wunsch, den Sitzenden hervorzuheben; denn die sitzenden oder hockenden Personen sind in diesen Fällen ja immer in irgendeinem Sinne von besonderer Würde und bekommen durch die, übrigens niemals allgemein durchgeführte, „*Scheitelgleiche*" einen sie auszeichnenden Maßstab. Doch daß diese Erklärung allein nicht genügt, lehrt die Scheitelgleiche bei Männern, die eine Treppe emporsteigen (Abb. 250)[4]).

In einer hohen Kunst wie der ägyptischen hat das Herausheben von Figuren seine zwei Seiten. Einerseits ist es, ganz wie in den Zeichnungen der Kinder und Naturvölker, sachliche Mitteilung über die Wichtigkeit, ohne ästhetische Absicht, und in dieser Beziehung hat man[268] das Verfahren nicht übel mit unserem Sperr- und Fettdruck verglichen, durch den der Blick des Lesers auf gewisse Wörter hingezogen werden soll. Doch kommt in diesem Vergleich die andere, erst in der reiferen ägyptischen Kunst sich zeigende Seite der Erscheinung zu kurz. Während

[1]) Atlas III, 2. [2]) Propyl. 2[3], 258. [3]) Vgl. S. 160 Forts. [4]) Atlas I, 63.

Sperr- und Fettdruck im Text eigentlich immer ein Hemmnis für die Gestaltung des Druckes sind, wissen die ägyptischen Künstler aller Zeiten gebührend zu schätzen, welch vortreffliches *Mittel zu Aufbau und Gliederung* ihrer Werke ihnen die Steigerung von Figuren sein kann.

Wie anstößig es uns Heutigen auch erscheinen mag, daß wir im selben Bilde, sei es ein Flach- oder Rundbild, oft drei oder noch mehr Maßstäbe vereinigt finden, so ist doch klar, daß dadurch dem ägyptischen Künstler eine oft beneidenswerte Freiheit im Entwurf und Ausbau seiner Bilder gegeben war, eine viel größere als dem an eine strenge Perspektive gebundenen. Und gute ägyptische Künstler haben diese Mittel meisterlich benutzt: Könnte der Gedanke des Nehmens und Vernichtens einer Burg knapper und eindringlicher wiedergegeben werden als auf Taf. 36? Und ist es nicht für die zwingende Kraft der ägyptischen Kunst bezeichnend, wie bald selbst jemand, der eben noch über die Einfalt dieses Burgenbildes gelächelt hat, vom Banne des mit solchen Mitteln geschaffenen Kunstwerkes gepackt, es ganz besonders genießen kann.

In einem ägyptischen Werke herrschen, weil es mit ganz andersartigen Bestandteilen gebaut ist als ein perspektivisches, auch ganz andere Regeln. Es kann also verlangen, mit eigenem Maße gemessen zu werden und nicht mit unserem, vom perspektivischen Bilden genommenen[269]

ERDE UND HIMMEL. WELTALL[270]

Bei der Bedeutung und dem Umfange dieser Gestaltengruppe auch in der Kunst sei wenigstens einiges aus ihr kurz besprochen.

Die *Erde* dachte sich der Ägypter der geschichtlichen Zeit, wie ja andere Völker auch, als ein gewaltiges Becken (Taf. 37,1), allgemein aber schreibt man sie mit dem Bilde (männliches Wort), das im Gegensatze zum Himmel (weibliches Wort) gebraucht wird, jedoch auch „Land" im Gegensatze zum Wasser und als abgegrenzter Teil der Erdoberfläche bedeutet[271].

Der *Himmel* hat gewöhnlich die altüberlieferte Form , die, wie es scheint, eine umgekehrte flache Kiste vorstellt, deren Zargen an den Ecken in Spitzen auslaufen. Nach urtümlicher Auffassung, die wir noch bei den Australiern treffen, ruhte dieses Dach auf vier Stützen , an deren Stelle in der Kunst meist glückbringende Zeichen wie treten. Später aber setzt man die Spitzen des Daches auf die Randgebirge des Erdbeckens (Taf. 37,1). So erscheint denn auf den ägyptischen Bildern der Himmel nur als schmaler Streifen am oberen Rande (Abb. 66, Taf. 37,1), fleckenlos blau. Der Nachthimmel wird durch gelbe, fünfstrahlige Sterne unterschieden, die nur, wenn es sich um gewisse ganze Decken von Räumen handelt, auf schwarzem Grunde stehen.

In den Gräbern von Amarna findet man neben der gewöhnlichen Himmelform öfters eine andere, einem Uhrglase ähnliche, also einen geraden Streifen mit um-

gebogenen Enden, der in gleichbleibender Breite in Berge hineinläuft, so daß er sich unserer Vorstellung von einem Himmelsgewölbe nähert[272]. Selbst einen als richtigen Kreisbogen gekrümmten Himmel sieht man bekanntlich in Ägypten, und zwar am Kopfe der Denksteine[1]). Daß dort der Bogen nicht, wie man denken könnte, einfach durch die halbkreisförmig gerundete Gestalt dieser Steintafeln erzwungen ist, zeigen Bilder mit gekrümmtem Himmel, wo keine Not vorliegt. Man hätte wohl den Kreisabschnitt auch auf den Denksteinen nicht verwendet, sondern eine andere Lösung gefunden, wenn nicht die Vorstellung eines Gewölbes neben der häufigeren des ebenen Himmels schon dagewesen wäre. Der Bogen erlaubt ebensogut an eine Kuppel wie an ein Tonnengewölbe zu denken. Da aber die Kuppel nicht zu den Ausdrucksformen der ägyptischen Baukunst gehört, wird bei der runden Himmelzeichnung ursprünglich ein Tonnengewölbe vorgeschwebt haben. Das war an sich möglich: Im Berliner Museum für Völkerkunde befindet sich ein Weltbild der Cora und Mexicano in Amerika als Kürbisschale mit aufragendem Rande und flachem Boden, der innen mit Figuren aus Ton und Perlen belegt ist. Darüber gestülpt ist ein gestütztes, an beiden Enden offenes Tonnengewölbe[273] aus Rohr und großen Flocken weißer Baumwolle, der wolkige Himmel.

Zwischen dem Himmelsstreifen und der Erde liegt ein *luftleerer Raum,* in dem aber Winde wehen, Götter und Geister weben, Menschen, Tiere und Pflanzen ihr Leben finden können. Nur die bewegte Luft gilt als solche. Über frische wachsende Pflanzen am Fuße der Wand als Gegenstück zum Dach als Himmel vgl. S. 27.

Das sozusagen technische Himmelbild mit den vier Stützen sieht man nie vollständig dargestellt, wenn auch seine einzelnen Züge sicher zu erschließen sind. Es ist jedoch nicht völlig leblos, denn das Dach ist im Anfange der Dinge vom Boden auf die Stützen gehoben worden, und diese müssen immer noch von Wächtern bewacht und gehalten werden. — Die bildende Kunst hat eine lebendigere, von der schöpferischen Phantasie des Volkes geschaffene Vorstellung vorgezogen. Nach ihr hat die Himmelsgöttin einst auf dem Erdgott in enger Verbindung gelegen. Dann aber hat ein dazwischengetretenes Wesen — ursprünglich vielleicht, wie in Neuseeland, beider Sohn[2]) — den Leib der Göttin emporgehoben, so daß nur die vier Enden ihrer Gliedmaßen noch den Boden berühren. — Man sieht in den Menschenfiguren dieser Gruppe dieselben Grundgedanken sich regen wie in dem Stangenbau, beobachtet aber in den Booten, die über den Körper der Himmelsfrau hinfahren, das auch sonst häufige Bestreben, einen Bildgehalt von verschiedenen Seiten her zu bereichern. Denn es ist echt ägyptisch, daß auch in der bildenden Kunst der Zuwachs sich nicht nur aus derselben Vorstellung entwickelt, sondern unbedenklich auch in andere übergreift. Das Verbindende liegt dann eigentlich nicht in den Gestalten, sondern in einem gemein-

---

[1]) Propyl. 2^3, 449,2; 455,1.

[2]) [Entsprechend dem griech: Uranosmythos mit Kronos als Sohn, während der Trenngott Schu der Vater des Paares ist.]

samen Gedanken: Auch die Boote stammen aus einem Himmel, aber einem als Gewässer gedachten. Wir dürfen an die Dichtung erinnern, wo nicht nur der Ägypter oft Vergleiche häuft. Treffen wir doch dasselbe auch in uns näher stehender Dichtung. In Walthers wundervoll zartem Marienliede quillt fast Zeile um Zeile ein neues Bild für die Muttergottes hervor: blühender Stab Aarons, aufgehendes Morgenrot, Ezechiels Pforte, klar durchscheinendes Glas, unvergänglich brennender Busch und noch viel mehr.

Die *Sonne* erscheint gewöhnlich als einfache Scheibe , nicht selten aus unbekanntem Grunde mit doppeltem Rande als Schriftzeichen merkwürdigerweise oft mit einem kleinen Kreise in der Mitte . Beim Streifenhimmel hängt sie an dessen unterem Rande, doch findet sie sich als bloßer Himmelskörper höchstens in astronomischen und mythologischen Bildern. Wohl aber schwebt die göttliche Sonne oft schützend frei über dem Haupte des Königs, ohne Zusammenhang mit dem Himmel, in irgendeiner der Abarten, die sie nach ägyptischen Vorstellungen hatte: als Scheibe mit einer oder zwei Schildvipern oder mit Flügeln . Die Flügelsonne, die aus den Schwingen des Himmelsgottes entstanden zu sein scheint, findet man unendlich oft, vor allem fast über jedem Tore, mit den Flügeln schützend, selbst aber durch die giftigen Schlangen gedeckt. Daneben jedoch schenkt sie den Königen Leben, Dauer und Glück in Gestalt dieser Zeichen , die am Rande der Scheibe oder an den Schlangen hängen und sich dem Könige darbieten.

Amenophis der Vierte hat für seinen Gott, den Aton, aus dem dichterischen Beiwort einer älteren Form des Sonnengottes heraus („der mit den vielen Armen") ein neues Bild geschaffen, das wir den Strahlenaton nennen: eine mit der Schlange bewehrte Sonnenscheibe, die oben etwas in den Himmel einschneidet und zahlreiche Strahlen aussendet. Diese laufen in Hände aus, die der[1]) Königsfamilie als den Vertretern der Menschheit die oben genannten Zeichen reichen[2]), sich helfend und stützend an ihre Kronen und Körper legen oder sich um sie schmiegen, so wie auch die Hände der alten menschengestaltigen Götter es taten. Dieses neue, nach dem Ende der Reform nicht mehr gebrauchte Sonnenbild steht den und dadurch näher als dem , daß es dem Beschauer zugewendet ist, ja es spricht ihn noch eindringlicher als jene beiden dadurch an, daß die Schlange in Vordersicht von der Mitte des unteren Scheibenrandes her aus dem Bilde herausblickt.

Das Neue Reich hat aus Scheibe und helfenden Gottheiten, aus mit Armen versehenen „Wunschzeichen", zujubelnden Affen, sowie sonstigen Zutaten eine Reihe von Bildern geschaffen, die den Auf- und Untergang der Sonne zeigen, in vielen Abwechslungen oft von großer Schönheit. Ein Beispiel auf Taf. 38,2.

Der *Mond* zeigt sich, wie begreiflich, nur selten als Himmelskörper im Flachbilde, öfter dagegen auf den Köpfen von Mondgottheiten, auch im Rundbilde.

[1]) Vgl S. 61. [2]) Propyl. 2^3, 374,3; 375; 382,1.

Er ist kenntlich an der mit dem unteren Scheibenrande verbundenen Sichel. An einem Bronzespiegel[1]) ist die beiderseits glatte runde Platte auf der einen Seite vergoldet, auf der anderen versilbert; es sind also doch trotz der fehlenden Sichel wohl Sonne und Mond gemeint.

Für den *Boden* bleibt es bei der einfachen, stets schwarzen Grundlinie[2]), solange es dem Zeichner nicht daran liegt, die Bodenart zu kennzeichnen. Soll sie doch genauer bestimmt werden, etwa als Wüste oder als Wasser, so wird zwischen die Grundlinie und die Figuren eine entsprechend bemalte Fläche gelegt.

Wüste wird rotgelb gemalt und mit dunkelroten, grünen und wohl auch blauen und weißen Punkten betupft[274], die Kiesel und dürftigsten Pflanzenwuchs andeuten. Im hohen Frühjahre sprießen nach Regenfällen oft krautige, bald wieder verdorrende Pflanzen auf, und in manchen Niederungen wachsen Nilakazien. Alles das (Abb. 253) stellt man, wie die lebenden Wesen, auf den oberen Rand jenes rot und grünen Bodenstreifens. Er hat vereinzelt eine gerade Oberfläche (Abb. 196). Da aber die Wüsten, die das ebene Tal Ägyptens im Osten und Westen einschließen, gebirgig oder wenigstens hüglig sind, so ist auch der den Wüstenboden vorstellende Geländestreifen oben fast immer unregelmäßig wellig (Taf. 17)[275]. Unten läuft stets, auch schon auf den ältesten Denkmälern, außerdem noch die übliche gerade Grundlinie[276]. Sie bleibt in Gemälden meist auch dann schwarz, wird aber in älterer Zeit bei den Schriftzeichen „Bergland“ und „Berg“ grün gemalt, wie man[277] gemeint hat als Andeutung des grünenden Fruchtlandes. Der Gegensatz zwischen der Bodengestalt des „schwarzen“ flachen Niltales und seiner gebirgigen „roten“ Umwelt ist übrigens für den Ägypter so selbstverständlich, daß auch in der Schrift die Fremdländer stets mit dem Zeichen versehen werden.

Den Bewohnern der Ebene ist die Vorstellung, daß die einzelnen Gebäude, Menschen und *Dinge senkrecht auf dem Boden* stehen, so fest eingewurzelt, daß sie in seinen Zeichnungen oft auch da wirksam wird, wo der Boden hüglig ist. Beginnen wir wieder mit Kinderzeichnungen, so streben in ihnen Häuser und Bäume auf Bergen sehr oft nach den verschiedensten Richtungen von- und zueinander, jedes einzelne senkrecht zu der kurzen Bodenstrecke, auf der es im Bilde steht. Die Äußerung einer fünfundsechzigjährigen Frau, die aus der Ebene stammte und zum ersten Male im wirklichen Gebirge gewesen war[278], beleuchtet, was im Innern der Zeichner vorgegangen ist. Nach der Rückkehr erzählte die Frau: „Da waren So hohe Berge! und darauf standen auch Häuser, ebenso wie hier im Dorf am Hügel. Die standen gerade (senkrecht), genau wie Euer Haus hier! Man sollt's nicht glauben, wenn man's nicht selbst gesehen hätte. Was sie doch heutzutage nicht alles machen!“ Aus Ägypten kenne ich nur Ein der ursprünglichen Vorstellung dieser Frau entsprechendes Bild, und dieses stellt den Grabhügel des Osiris dar (Abb. 251), geht also gewiß auf eine alte Vorlage zurück. Die auf dem Gottesgrabe wachsenden Bäume streben strahlenförmig aus-

[1]) Berlin 13187; Propyl. 2^3, 414,3.
[2]) S. 169.

einander. In sonstigen ägyptischen Bildern sind Bäume und Häuser stets senkrecht zu einer unter dem Ganzen gedachten waagerechten Grundlinie.

Spielt ein Vorgang auf dem *Wasser* und soll dieses nichts weiter als der Träger der Handlung sein, ohne Rücksicht auf die Gestalt seiner Fläche, so wird es fast immer mit geraden Randlinien als ein schmales Rechteck (Taf. 13; 25,1; Abb. 253 usw.) dargestellt. Gleichmäßig geschlängelte Wasserläufe als Träger von Schiffen (Abb. 252) kenne ich nur wenige, in Bildern religiösen Inhalts aus dem Alten Reiche[279]. Wasserflächen werden mit engem gleichläufigem Wellengekräusel bedeckt (Taf. 6,1)[280], das schon früh zu scharfen schwarzen Zickzacklinien auf blauem Grunde stilisiert wird (z. B. Taf. 25,1) und meist quer, nicht der Länge

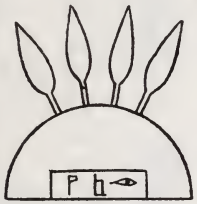


Abb. 251. Das Hügelgrab des Osiris. Spz.

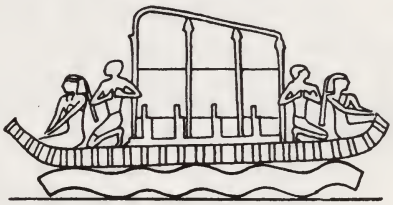


Abb. 252. Schiff auf welligem Wasserstreifen. AR.

nach, über die Fläche zieht. Wenn man nicht den weiten offenen Strom oder das Meer, sondern die flachen, halb sumpfigen Rand- und Nebengewässer des Nils kenntlich machen will, wird das Wasser mit viel Liebe und Geschick durch Wassertiere, Süßwasser auch durch Pflanzen belebt (Taf. 25,1). Gewässerrechtecke werden ebensowenig wie Gruben (Abb. 96; 97) in die Standlinie versenkt, sondern stehen auf ihr, so daß, wo das Wasser nicht die ganze Länge des Bildstreifens füllt, oft eine Handlung auf dem Wasser scheinbar höher liegt (das Boot in Abb. 151 oben links) als die auf dem anstoßenden Lande. Seltsam ist das Verhalten eines Zeichners des Neuen Reiches da, wo auch der seitlich an das Wasser grenzende Landstreifen nicht einfach durch die Standlinie, sondern als ebener Wüstenboden bezeichnet werden sollte. Dort sind[1]) sowohl der Wasser- wie der Landstreifen am Stoße schräg geschnitten, so daß eine Kerbe zwischen beiden liegt. Kommt es darauf an zu zeigen, wie die Ufer verlaufen oder Land und Wasser wechseln, so geschieht das wie auf unseren Landkarten (Taf. 6,1 und Abb. 145. Stehen Figuren, etwa Schiffe, auf dem oberen Rande eines geradlinigen Wasserstreifens, so kann man nur aus dem Inhalt der Figuren unterscheiden, ob sie auf dem Wasser schwimmen oder am Ufer stehen. Handelt es sich um den Bau von Kähnen, so wäre das Verhältnis an sich schon klar. Ein übervorsichtiger, doch großer Künstler des Alten Reiches hat aber trotzdem bei dieser Handlung noch eine besondere Bodenlinie zwischen Wasser und Boot gelegt[2]). Bei geraden Wasserstreifen ist man versucht, an Schnitte zu denken, und

[1]) Ägypten S. 360. [2]) Berlin 20037 = Abb. 253.

wird vielleicht darin unterstützt durch den Anblick der vom Wasser nicht bedeckten Fischkörper (Taf. 13). In Wirklichkeit ist das Verhältnis dasselbe wie zwischen dem Spielbrett und seinen Steinen in Abb. 155, und die Wasserfläche muß im wesentlichen als geradansichtig von oben vorgestellt gelten. Das zeigen auf Taf. 25,1 die Seerosen und doch auch die schwimmenden Enten, obgleich sie natürlich in Seitensicht erscheinen und die unteren Hälften der Entenkörper ebenso vom Wasser bedeckt sein sollten. Für gewisse Figuren, wie die Nilpferde von Abb. 254 und Taf. 13 oder das Krokodil in Abb. 151 oben links[281], ist gar die

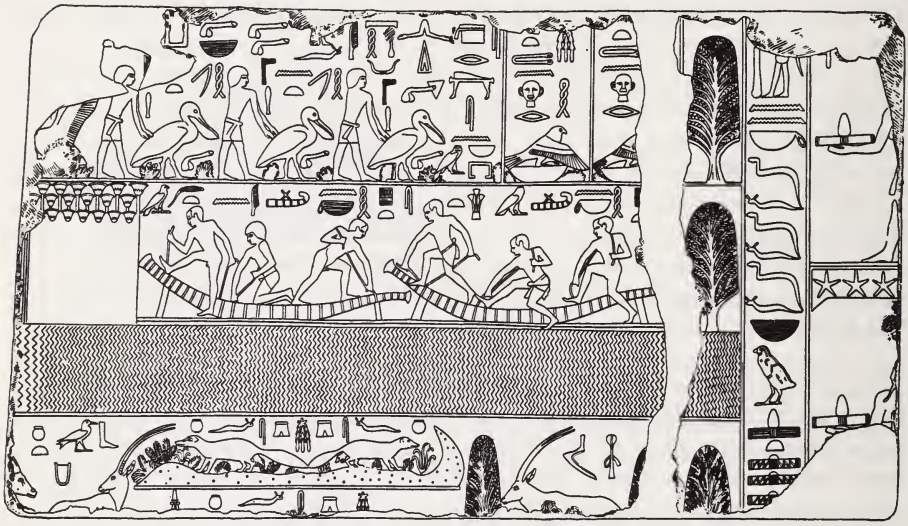


Abb. 253. Aus der „Weltkammer" des Sonnenheiligtums zu Abusir. AR.

untere Randlinie des Wasserstreifens zur Standlinie geworden. Aber auch das geschah nicht, weil der Künstler an einen Schnitt dachte. Seine Bindung war viel lockerer. Was er etwa mit Taf. 13 sagen wollte, ist: „Im seichten, von Fischen wimmelnden Wasser tummeln sich Nilpferde; eins hebt drohend den Kopf heraus[282]." Der vom Künstler gewollte Eindruck wird auch heute noch bei jedem unbefangenen Beschauer völlig erreicht.

Ist bei einem größeren Bilde die Wasserfläche von Zickzacklinien bedeckt, so wird durch solche Füllung der ganzen Fläche unsere Neigung zu sinnenhaftem Zusammenfassen des Bildes eigentümlich angeregt. Wenn auf großer Wasserfläche spielende Vorgänge dargestellt sind (Abb. 262; 263; 197), müssen wir also wieder vor uns selbst besonders auf der Hut sein, um nicht Fremdes hineinzutragen. Vielen ägyptischen Künstlern wird das gleichmäßige Teppichmuster des Wassers ein guter Hintergrund für ihre Figuren geschienen haben. Auf der anderen Seite ist nicht zu verkennen, daß manchen die gemeißelten gebrochenen Wasserlinien mit ihren Schatten nicht willkommen gewesen sind, da sie eine gewisse Unruhe

und Unklarheit brachten. Ähnlich wie bei dem Papyricht auf S. 126 mag es so, vielleicht aber auch bloß aus der Scheu vor mühsamer Arbeit, zu erklären sein, daß man auch in Reliefs die Wasserlinien öfters nur aufmalte. Heute, wo die meisten Reliefs ihre Farbe verloren haben, erscheint dann also, selbst wenn Wasser gemeint ist, die Fläche ohne jede Kennzeichnung (Taf. 10,1; 20,1; 23,1). Bei dem pedantischen Zuge der ägyptischen Kunst wird es nicht wundernehmen zu sehen, wie selbst ansehnliche Künstler sich für das Wasser peinlich genaue Hilfslinien ziehen. Die auch dabei noch wie an jeder Handarbeit haftenden kleinen Unregelmäßigkeiten nicht nur unbewußt hinzuzunehmen, sondern, wie wir es tun, als künstlerisch belebend zu begrüßen, wäre einem Ägypter als Ziel nie eingefallen. — Ein beliebtes Vergnügen der vornehmen Ägypter war, auf einem Papyrichtwasser Fische zu stechen. In Bildern wie Taf. 25,1 oder Propyl. 2^{3}, 300 steht der Herr weit ausschreitend im Boote, den langen, zweispitzigen Speer mit der Beute beladen. Dabei erscheinen die gespießten Fische fast stets umgeben vom Wasser, das wie ein Berg aus dem unteren Wasserstreifen im Winkel ansteigt. Manchmal sind die beiden Wässer durch eine Linie getrennt (Taf. 23,1), manchmal aber auch nicht, und dann sind beide Schenkel des Wasserwinkels mit schwimmenden Fischen gefüllt. Eine wirkliche Ausbuchtung des Wasserbeckens kann damit ursprünglich nicht gemeint sein, sonst wäre deutlicher ausgedrückt, daß die Papyrosstauden, die oft (Taf. 23,1) hinter dem Wasserberge aufragen, mit den Füßen am Buchtrande stehen. Erst von der achtzehnten Dynastie ab (Taf. 25,1) tauchen an ihnen manchmal Fußblätter auf; damals erst hat man also wirklich die ältere Form zu einer Bucht des Gewässers umgedeutet. Und schon vorher einmal, zur Zeit des Mittleren Reiches, ist ein Künstler auf diesem Wege vorangeschritten und hat eine ganz eigentümliche, glänzende Lösung für die so erfaßte Aufgabe gewiesen: Der Zeichner (Abb. 254) läßt in den allmählich ansteigenden Umriß der Wasserbucht von der rechten Seite her ein reiches Papyrosgebüsch mit einer Ecke hineinspringen. Die ältere Form findet sich daneben aber immer noch. Wie diese aufzufassen ist, dazu weist uns einen Weg derselbe eigenwillige Künstler von Der-el-Gebrâwi, der uns öfters bei unseren Untersuchungen hilft. Bei ihm ist (Abb. 255) das Wasser unten das übliche, durch Wasserpflanzen und Tiere belebte liegende Rechteck. Oben aber erscheint je ein völlig losgelöster Wasserfleck um die Fische des Vaters sowohl wie des kleiner dargestellten Sohnes herum. Die Deutung aus sinnlicher Anschauung versagt hier ganz, das Bild ist rein vorstellig geschaffen. Den Künstler beherrscht die Vorstellung: „Fische werden im Wasser gespießt, und so umgebe ich sie mit Wasser[283].“ Ebenso ist der Wasserberg von Taf. 23,1 zu erklären. Nur ist dort das obere Wasser mit dem Wasserstreifen am Boden verbunden und dadurch deutlich, daß die Fische aus demselben Gewässer geholt werden, auf dem das Boot fährt.

Bei diesen Bildformen hat aber außer der unmittelbaren Vorstellung des Vorganges noch etwas anderes mitgespielt. Das älteste Bild des Fischstechens (Abb. 256) läßt einen Mann, es ist ein König, vom Lande aus schräg in einen

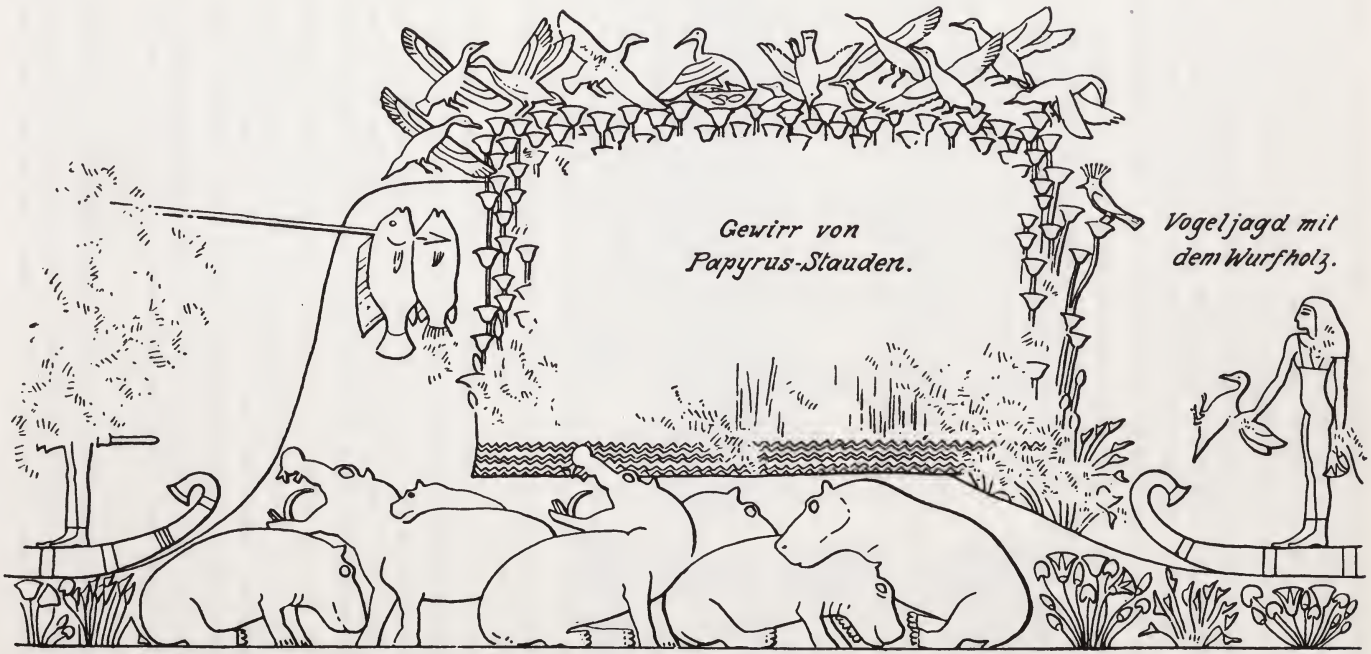


Abb. 254. Gewässer mit Papyricht.
Links und rechts die Boote des Fische stechenden und Vögel jagenden Mannes.
[Ausschnitt, auch in der Zeichnung des Gebüsches vereinfacht.] MR.

unregelmäßig wie in Abb. 34 geformten Teich hineinstechen. Dieses Bild der Frühzeit ist natürlich nicht einzig in seiner Art gewesen, und gewiß hat eine solche vertraut gewordene Bildform dazu beigetragen, die Vorstellung, die Speerspitze sei von Wasser umrahmt, zu festigen. So blieb sie auch, als man den Fischer

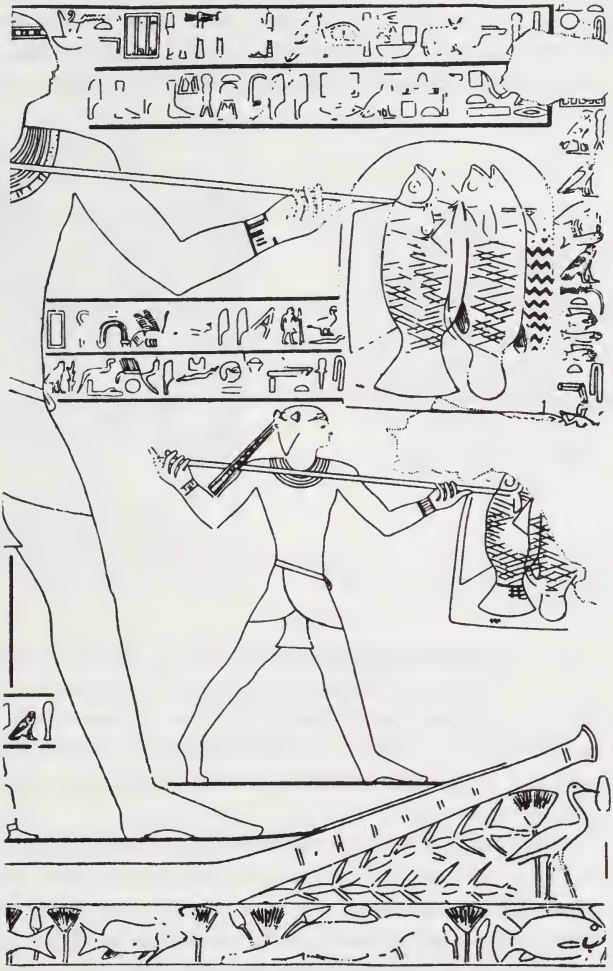


Abb. 255
Fischstechen
(Ausschnitt).
AR.

nicht mehr am Lande stehend, sondern auf dem Wasser fahrend darstellte, und man sich immer mehr gewöhnt hatte, nicht den Augenblick des eigentlichen Nach-unten-Stechens wiederzugeben, wie noch auf Taf. 25,1, sondern den, wo der Fischer (Taf. 23,1) wie im Triumph die Beute am fast waagerecht gehobenen Speere hängen hat. Der Gedankengesellung Speerspitze — Wasser und der nachwirkenden Kraft einer älteren Bildform zusammen verdanken wir die Bilder des Wasserberges. Vor dem romanischen bronzenen Taufbecken im Dome zu Hildes-

heim fiel mir auf, daß die mittelalterliche Kunst in der Taufe Christi ganz ähnlich das Wasser wie einen Berg von unten in das Bild hinaufragen läßt, die Gestalt des Heilandes bedeckend oder umrahmend. Ich wußte damals noch nicht, daß die Bildgeschichte der Taufe[284] noch viel schlagendere Gegenstücke (Abb. 257) aufweist, die zudem auch auf eine ältere umgedeutete Form zurückzuführen sind. Der „Wasserberg" der Taufe ist entstanden aus Bildern, wo der Jordan in seinem engen Felsenbette gerade auf den Beschauer zu, also im Bilde senkrecht herunter, floß, den Hintergrund bildend für den im Unterlaufe stehenden Jesus. Als die

Abb. 256
Schrifttäfelchen.
Oben im Bild: Der König sticht in einen Teich nach Fischen. Fz.

Abb. 257. Taufe Christi: Nach einem mittelalterlichen Bilde.

eigentliche Bedeutung dieser Bilder schwand, haben die Späteren doch die Vorstellung, daß der Täufling von Wasser umgeben sein müsse, unter der Form des „Wasserberges" festgehalten und vielleicht mythisch gedeutet, was bei den ägyptischen Wasserbergen ausgeschlossen ist. Wir haben also einen Fall, wo eine sehbildliche Zeichnung zu einer vorstelligen zurückgebildet ist, unter ungefährer Wahrung der äußeren Form.

Dafür, daß irdische Vorgänge als nächtliche einen schwarzen Grund erhalten hätten, kenne ich kein Zeugnis. Wenn es eins gäbe, so würde das Bild wohl ähnlich aussehen wie die Gethsemaneszene in der Purpurhandschrift von Rossano[285]: Unten eine helle Berglandschaft mit den Menschenfiguren, oben ein blauer Himmelsstreifen mit Gestirnen, der Zwischenraum schwarz.

Die Färbung des Grundes auf hölzernen Grabtafeln der Spätzeit, auf Särgen und dergleichen führt oft ab von jedem Gedanken an Wirklichkeitswiedergabe.

Es gibt einen großen Reichtum an mythologisch-symbolischen Bildern über den *Bau der Welt*, aber auch an *planartigen Darstellungen* himmlischer und unterirdischer Gegenden, auch der ganzen Welt.

Weitaus die Mehrzahl bezieht sich auf die Wanderung des verstorbenen Menschen, die er dem Neuen Reiche größtenteils im Gefolge der Sonne vollzieht.

Deckenbilder in den Sälen der Königsgräber mit Darstellungen des Sternhimmels sind sämtlich rechtwinklig, so daß anzunehmen sein dürfte, man habe sich auch die wirkliche Welt so gedacht, was sich mit der lang von Norden nach Süden gestreckten Gestalt des Nillandes mit seinen Ausläufern vom Sudan bis Vorderasien und Kreta wohl vereinigen ließe.

Merkwürdigerweise haben wir aber auch zwei Bilder in Kreisform[286]. Das eine, jetzt in Paris, auf einem gewaltigen Deckenblocke des Tempels von Dendera, stammt aus den letzten Jahrzehnten vor Christus und zeigt in einem Runde die ägyptischen und griechischen Sternbilder nebeneinander. Natürlich ist dazu ein entsprechendes Erdenrund zu denken. Das zweite Bild, auf dem Deckel eines großen Steinsarges in New York aus der Zeit um 300 vor Christus, enthält die runde Erde im Weltall. Hier ist keine griechische Figur zu sehen, aber es ist höchst auffällig, daß die Gaue Ägyptens einen Ring bilden und nicht eine gerade Reihe. Es läßt sich vorläufig noch nicht mit Sicherheit sagen, ob die Kreisform einer griechischen Quelle entnommen oder aus einer bisher nur verborgen geflossenen ägyptischen geschöpft ist. Überraschend ist, daß der eigentümliche Plan, nach dem das Weltall in dieser ägyptischen Darstellung entworfen ist, seinen Weg in die zweite Vision der heiligen Hildegard von Bingen[1]) sowohl wie in die tibetische Malerei gefunden hat[2]).

VORFÜHREN VON GEFANGENEN UND DERGLEICHEN

Aus einem der Pyramidentempel von Abusir (Taf. 15,1) haben wir ein großes Bild, wo die Götter dem Könige die Feinde Ägyptens gefesselt vorführen. In den Streifen, in die es wie üblich zerlegt ist, wechselt von oben nach unten immer eine Reihe von Göttern und von Gefangenen. Jeder Gott hält zwei Leinen in der Hand, mit denen je ein Feind aus der darunter stehenden Reihe gefesselt ist. Zu denken, daß ausgedrückt werden solle, wie sich die Götter zu den Gefesselten räumlich verhalten, das wird man auch hier bald aufgeben; vor allem stehen nicht etwa die Götter im Himmel, die Gefangenen auf der Erde: Beide bewegen sich unterm Himmel auf dieser Erde.

Deutlicher sind Bilder, in denen etwa ein Mann Tiere an Leinen hinter sich herzieht oder vor sich hertreibt. Die älteste derartige Darstellung stammt aus der Vorgeschichte (Abb. 258). Wir sehen, in eine Tonschale gemalt, einen Mann vier, einander nicht verbundene, Hunde an Leinen hinter sich führen. Die Art, wie er ganz verquer zu den Tieren steht, und wie die Leinen über ihre Köpfe laufen, genügt wenigstens, um zu zeigen, daß nur das Nebeneinander der Tiere zur Darstellung gereizt hat, während den Maler gar nicht kümmerte, was ihm selbst fern oder nahe war. Versuchen wir auch hier wieder den sachlichen Inhalt des

[1]) [H. Liebeschütz, Das allegorische Weltbild Hildegards v. B., 1930].
[2]) [Das Tibetanische Totenbuch, hrsg. von K. Y. Evans-Wentz, 1942, Taf. 1–3].

Bildes in Worte zu fassen, so werden wir uns schnell überzeugen, daß gewiß nichts weiter ausgedrückt werden soll als etwa: „Der Mann führt vier nebeneinander laufende Hunde." Wenn wir nun die Abb. 259 aus einem religiösen Bilde des

Abb. 258. Innenbemalung vorgeschichtlicher Tonschalen.
Jäger mit Hunden. Schnitt. Ruderboot.

Neuen Reiches dagegenhalten, in dem der König vier Kälber auf unbenutzten Standlinien vor sich hertreibt, so haben wir keine Veranlassung, diese genau entsprechende, nur in „ägyptischen" Stil gekleidete Gruppe anders zu deuten. Das Statuenschleppen von Abb. 205 ist ähnlich gebaut, aber die Taue gehen bald

Abb. 259. Der König führt geweihte Kälber. NR.

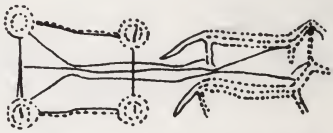


Abb. 260. Wagenzeichnung auf einem europäischen Gefäße der Hallstattzeit.

Abb. 261. Einzelheit aus Abb. 144, vergrößert.

in die durch die Bildstreifenordnung geforderte Gerade über[287]. Die Bilder sind eng verwandt mit solchen aus der europäischen Vorgeschichte, wo zum Beispiel (Abb. 260) bespannte Wagen und Pflüge einfach den Vorstellungsablauf zeigen: „Die Tiere ziehen das Gefährt, je eins auf den Seiten der Deichsel und der Zugseile, durch den Jochbalken verbunden."

BÄUME UND DERGLEICHEN UM OFFENE PLÄTZE

Das Wandbild von Hierakonpolis (Abb. 144) zeigt in einer Radfalle fünf Antilopen, übrigens eine Zahl, die wohl mehr Wunsch als Wirklichkeit war. Das Bild (Abb. 261) folgt der Vorstellung: „Die Antilopen sind von allen Seiten in die Falle getreten", und man wird sich hier nicht zu der Auffassung entschließen, der Zeichner denke sich etwa in deren Mittelpunkt versetzt. Auch bei Teich- und Gartenbildern, die der Form nach ähnlich gebaut sind (Abb. 262; 263), braucht

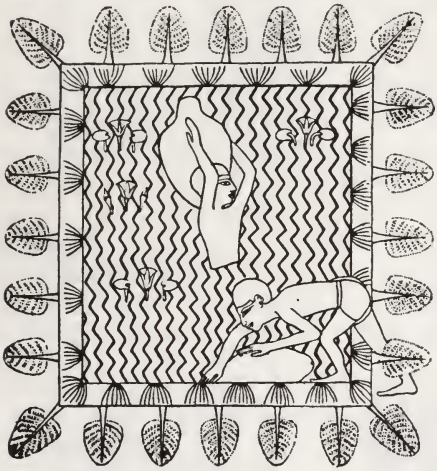


Abb. 262. Wasserholen. NR.

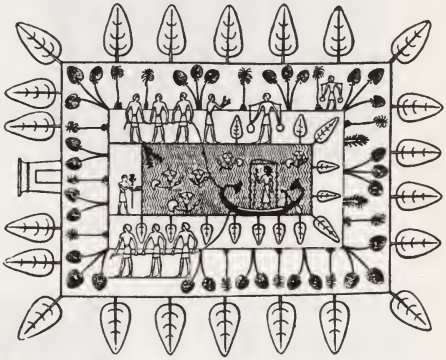


Abb. 263. Lustfahrt auf dem Gartenteiche. NR.

man so etwas nicht anzunehmen, denn auch in ihnen kann die bloße Vorstellung stecken: „Die Pflanzen stehen mit den Wurzeln am Rande." Doch ist bei solchen weiträumigen Vorbildern das andere nicht auszuschließen, wenn man an die ergötzliche Erzählung K. F. v. Klödens[1]) denkt, wie er als neunjähriger Junge auf dem Marktplatze seines Wohnortes von ein und demselben Standpunkte aus im selben Bilde alle vier Seiten des Platzes zeichnen wollte, und sehr betrübt war, daß er durchaus nicht wußte, wie er es mit der hinter ihm liegenden Häuserreihe halten sollte. Wäre er damals noch nicht von der sehbildlichen Darstellweise berührt gewesen, so hätte er, wie wir aus den Teichbildern mit Bäumen lernen, als unbeirrter geradvorstelliger Zeichner eine Schwierigkeit nicht empfunden. So aber fühlen wir in seiner Schilderung geradezu beide Seelenzustände in ihm ringen. Die strahligen Bilder haben ihre Gegenstücke in vielen Zeichnungen der Kinder und Naturvölker. In Abb. 264 zeige ich das Werk eines zehnjährigen Knaben: einen Garten, den, wie die Richtung der Bäume und Zaunpfosten zeigt, im Widerspiel zu Abb. 262; 263, die Vorstellung des Zeichners gewissermaßen von außen umwandert hat. Das ägyptische Beispiel für das Gleiche

[1]) Jugenderinn. 7. Kap.

wäre die Darstellung eines Festes, bei dem König Amenophis der Dritte ein großes festungsartiges Gebäude umschreitet und Einlaß fordernd mit einer Keule an jedes der zahlreichen Tore pocht[288]. Doch ist dieses ägyptische Bild, das hier nicht wiedergegeben werden kann, nicht so klar gleichmäßig wie etwa das entsprechende assyrische einer belagerten Stadt[289], wo ja die Vorstellung des Zeichners ebenfalls ohne weiteres auf das Außenherumgehen gelenkt war.

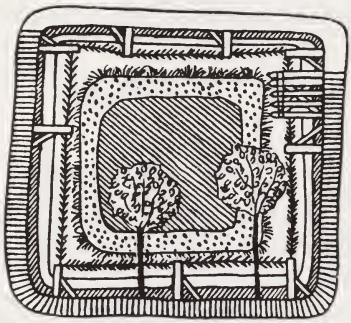
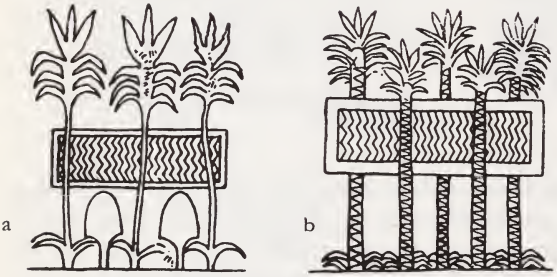


Abb. 264. Kinderzeichnung. Garten.



a b

Abb. 265 a u. b
Teich zwischen Dattelpalmen. NR.

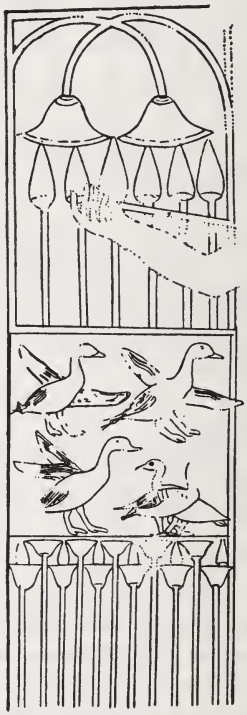


Abb. 266. Papyricht mit offener Wasserstelle. AR.

Es gibt eine in mehreren Gräbern der achtzehnten Dynastie wiederkehrende Zeichnung eines Teiches zwischen Bäumen (Abb. 265 a), die oft als das übliche ägyptische Bild baumumstandener Gewässer angeführt wird. Dem ist aber nicht so. In Wirklichkeit scheint es nur in einem Zusammenhange vorzukommen, der einem sehr alten heiligen Buche entstammt. In einigen Fällen zeigt die Gruppe wechselnde Überschneidungen (Abb. 265 b), die erst eine jüngere Zeit hineingetragen hat, um unmißverständlich anzudeuten, daß der Teich zwischen Bäumen liegt. Die Zeichnungen nach Teichen, die wirklich in der achtzehnten Dynastie neu, ohne Anlehnung an Älteres, gemalt sind, sehen anders aus (Abb. 262; 263)[290]. Und doch entstehen gelegentlich noch Bilder, die, wenn sie auch dem Alten nicht gleichen, doch gewiß von ihm angeregt sind. — Abb. 266, die, aus

dem Ende des Alten Reiches stammend, eine Wasserfläche mitten in Papyricht vorführen soll, müssen wir ihrem Künstler zugute halten, der sich uns auch sonst als ein rechter, aber zur Erkenntnis richtiger Querkopf zu erkennen gibt. Man wird jedoch zugeben müssen, daß selbst sein Bild, so sehr es uns befremdet, wohl imstande sein kann, die gewollte Vorstellung auch uns zu vermitteln. Noch in der achtzehnten Dynastie[1]) gibt es Ähnliches, nur daß da der im Dickicht liegende Teich vom großen Schlagnetz überspannt ist. Ein anderes Gemälde der

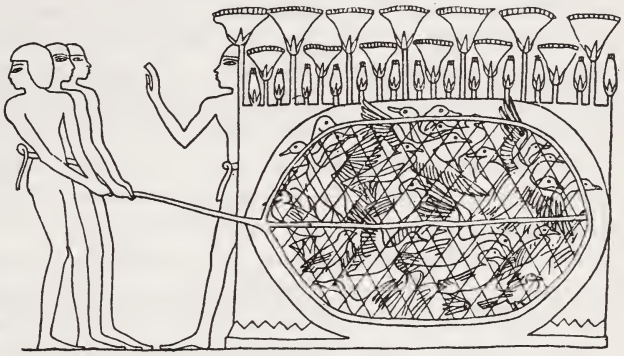


Abb. 267
Das Schlagnetz über offenem Wasser im Papyricht. NR.

Zeit (Abb. 267) spricht für uns das „inmitten" viel weniger überzeugend aus, da die Papyrosstauden im Bilde nur über und neben, nicht auch unter dem Netze sichtbar sind.

SCHLAFEN UND SCHREIBERSITZ

Nach den Erfahrungen aus diesem Kapitel wird man sich nicht mehr wundern, zu dem Schlafenden von Abb. 89 außer dem auf S. 130 und 215 Bemerkten noch zu erfahren, daß der Mann in Wirklichkeit auch mit Bauch und Knien uns zugewendet auf der Seite schläft, und daß die Unterschenkel nicht senkrecht gestellt sind, sondern flach liegen, unserer Blickrichtung gleichlaufend. Der Kopf ruht auf der zerstörten Kopfstütze , und wir wissen aus mehreren Rundbildern, daß man diese Stützen zum Ausgleich der Schulterhöhe auf dem Ohre liegend benutzte. Einem Ägypter, der das nicht anders kannte, kam nie ein Zweifel bei seinen Flachbildern, obgleich da Schlafende immer auf dem Nacken zu liegen scheinen.

Mit den Fragen, welche die Beinhaltung dieses Schlafenden anregt, berühren sich die Rätsel der ägyptischen Zeichnungen nach Menschen, die mit untergeschlagenen Beinen knien oder hocken. Eine Figur wie der kniende König in Abb. 97 a, dessen Füße auf Zehen und Ballen stehen und dessen Gesäß auf den Fersen ruht,

[1]) Atlas I, 24.

bietet allerdings keine Schwierigkeit; ähnliche Figuren kommen als Rundwerke oft vor[1]). Anstoß aber bieten schon Menschen, die nach dem Flachbilde so zu knien scheinen, daß die Füße mit der Ristseite völlig auf dem Boden aufliegen (Abb. 268 f), wie es das wunderzarte Mädchen tut, das auf Taf. 25,1 vom Boote aus Lotos pflückt. Bei aller Schmeidigkeit orientalischer Gelenke dürfte doch auch ein Ägypter eine solche Fußlage wohl, wie das Mädchen, für kurze Zeit, aber kaum für eine längere Ruhe gewählt haben: Die Füße und Beine würden auswärts ausbiegen. Nach unsereren Erfahrungen möchten wir also vermuten, daß auch hinter dieser Figur sich öfters noch etwas anderes verberge, als der Schein vermuten läßt. Und in der Tat lassen einzelne Flach- und Rundbilder (Abb. 268 g, h)[2]) erkennen, daß die Füße in Wirklichkeit irgendein bequemeres Unterkommen fanden. Wie steht es nun aber mit den Bildern, deren gezeichnete Beinhaltung so aussieht wie in Abb. 268 a, also so, daß ein Unterschenkel unter seinen Oberschenkel geschlagen, der andere senkrecht aufgesetzt ist? Auch da scheint auf den ersten Blick die Antwort sehr einfach. Doch wird die Lage des untergeschlagenen Fußes dasselbe Bedenken erregen wie in Abb. 268 f. Man wird solches Knien mit aufliegendem Rist sich nur als vorübergehende, nicht als Dauerhaltung denken können. Und doch geben die Flachbilder der Pyramidenzeit diese Haltung so gut wie allen Schreibern bei ihrer sicher oft lange währenden Arbeit. Wir haben zwar einige Rundbilder Hockender, die wirklich einen Unterschenkel aufstellen und den andern unter einen Oberschenkel schlagen[3]), aber nicht unter den zu ihm gehörigen, sonderen quer unter den anderen. Das verstärkt den Verdacht, daß die Beinhaltung des Flachbildes anders, als es scheint, zu deuten sei. Dazu kommt noch etwas Weiteres. Die eben geschilderte Rundbildart, die wir halben Schneidersitz nennen wollen, ist nicht die für Schreiber übliche. Vielmehr haben fast alle Schreiberstatuen des Alten Reiches vollen Schneidersitz mit gleichmäßig verschränkten Beinen. Es gibt zwei Möglichkeiten, aus der Schwierigkeit herauszukommen: Entweder hat das Flachbild eine andere Haltung des Schreibers aus der Natur aufgegriffen und gepflegt als das Rundbild, oder Abb. 268 soll außer dem Knien und dem halben Schneidersitz auch den ganzen wiedergeben. Daß wir vor dieser letzten Erklärung uns nicht zu scheuen brauchen, darauf deuten im Neuen Reiche aufkommende Formen, welche Fußsohlen sehen lassen, meist in voller Fläche[291] und oft an den wunderlichsten Stellen. So beweist doch wohl die Sohle, die in Abb. 268 b und e vorn erscheint, daß der scheinbar aufgesetzte Unterschenkel in der Natur nach außen, vom Beschauer weg, umgelegt zu denken ist, und in Abb. 268 h liegt unter dem Gesäß außerdem noch die Sohle des untergeschlagenen Beines. In Wirklichkeit liegt sie gewiß auf der abgewendeten Körperseite, wäre also nach unserer Darstellweise unsichtbar. Wenn sie sich dennoch zeigt, so ist der Grund dafür ein ähnlicher wie für die Angabe der tragenden Hände unter dem Stuhlsitz in Abb. 126. Daß die Formen 268 i bis s den vollen Schneider- oder, wie wir fürs Ägyptische sagen können, Schreibersitz geben wollen, ist unzweifelhaft, trotz der manchmal kaum

[1]) [Propyl. 2^3, 224,2; 335,2]. [2]) Kleinplst. 54. [3]) Propyl. 2, 291,1.

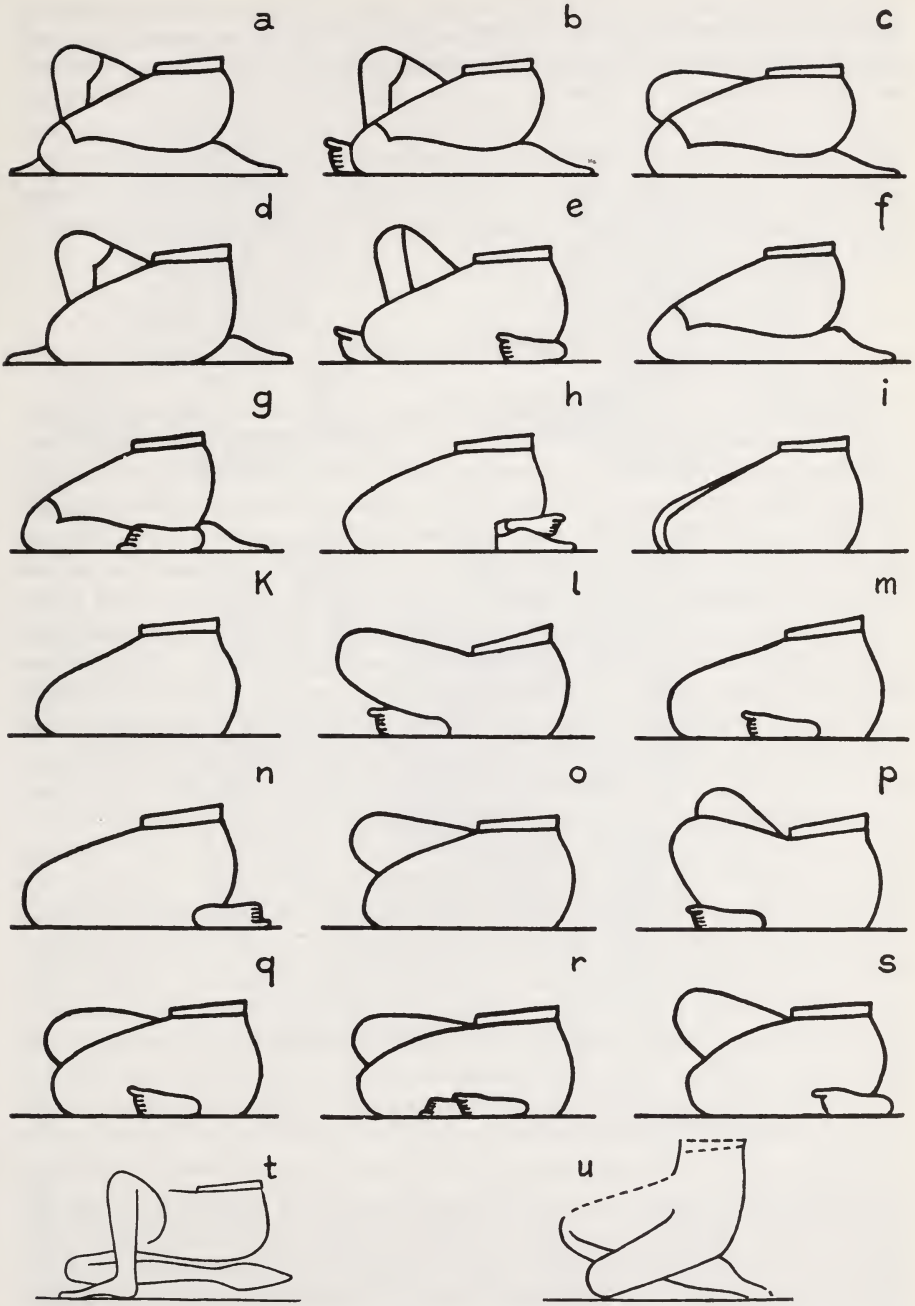


Abb. 268. Darstellungen des Hockens, wie sie im Flachbilde vorkommen. AR bis NR. (Schematische Zeichnungen).

verständlichen Lage der Sohlen. Ich kann in diesem Buche unmöglich weiter auf die einzelnen Formen eingehen, sondern muß mich damit begnügen, den Leser auf die nicht einmal vollständige Zusammenstellung in Abb. 268 zu verweisen, um ihm zu zeigen, wie schwer es ist, aus ägyptischen oder überhaupt vorgriechischen, geradvorstelligen Zeichnungen genau zu erkennen, welche Lage und Richtung die Glieder des Vorbildes gehabt haben, an das der Zeichner denkt[292]. — Es scheint, als sei auch die Kunst von Angkor Wat in Kambodscha, auf die wir noch einmal[1]) zurückkommen, mit dem Schreibersitz nicht recht fertig geworden (Taf. 53,2).

ZIEGEN AM BAUME

Unter Abb. 269 bis 271 sind drei Darstellungen des Alten Reiches vereint, die gemein haben, daß Ziegen in den Wipfeln von Bäumen weiden. Trotz dieser Übereinstimmung aber enthalten sie wichtige innere Verschiedenheiten. Da in einigen Darstellungen neben solchen Bäumen andere stehen, auf die Holzfäller einhauen, und da in einem Bilde des Mittleren Reiches sich Ziegen an einen Baum drängen, den die Holzfäller unter den Händen haben, hat man[293] geglaubt, von da zur Lösung des scheinbaren Rätsels ausgehen und so den Baumwipfel an den Boden in die Reichweite der Tiere bringen zu können: Die Bäume sollten als gefällt und in die Bildtiefe hinein liegend zu denken, die Tiere, die ja in der Tat in Abb. 269 ihre Bodenlinie haben, sollten auf Vorder- und Hintergrund zu verteilen sein. Müßte man dann aber nicht zum mindesten erwarten, der Baum sei durch schräge Lage und Abtrennung vom Boden oder durch einen Kerb als fallend oder gefällt kenntlich? Dazu sind in dem Bildstreifen, der die Gruppe von Abb. 269 enthält, nur Hirten, die ihre Ziegen mit Stöcken bedrohen, tätig, keine Holzfäller, die erst in den unteren Streifen der Wand zu finden sind[294]. Und in Abb. 271[2]) sind im ganzen Umkreise überhaupt keine Holzhacker zu sehen, nichts als Hirten mit Kleinvieh; und doch fressen die Ziegen oben am Baum. In Wirklichkeit erfordern die Bilder eine andere, und zwar jedes eine besondere Auslegung. Abb. 269 gewinnt die ihre aus der gleichzeitigen Darstellung einer Feigenernte (Abb. 272): Zwei Männer sitzen und steigen im Gezweige eines Baumes, die Früchte in Henkelkörbe sammelnd. Unten links baut ein Schreiber seine Ernte auf einer Matte oder Platte auf. Oben links aber hockt, und zwar außerhalb des Baumes auf einer Bodenlinie, ein Mann und pflückt aus dem Wipfel Feigen, die er in zwei vor ihm stehende Körbe legt; daneben schließt eine gegengleiche Gruppe an. Da es sich hier sicher um lebensfrisch stehende Bäume handelt, könnte die Deutung auf gefällte nie aufkommen. Es wird daraus klar, daß die Künstler von Abb. 269 wie von Abb. 272 nicht von fern daran gedacht haben, durch Höherstellen der Figuren einen Tiefenraum wiederzugeben. Die Figuren finden ihren Ort im Bilde aus dem Wunsche, den Bildgedanken des Pflückens oder Fressens möglichst

[1]) S. 312 u. 317. [2]) Atlas 1; 108.

auszuschöpfen und zugleich einen gefälligen Bildaufbau ohne Leere zu gewinnen. Um Abb. 271 steht es anders. Es hat dem Meister, einem der feinsten seiner Zeit, gefallen, dem Baum die doppelte Größe des daneben stehenden Hirten zu geben,

Abb. 269

Abb. 270

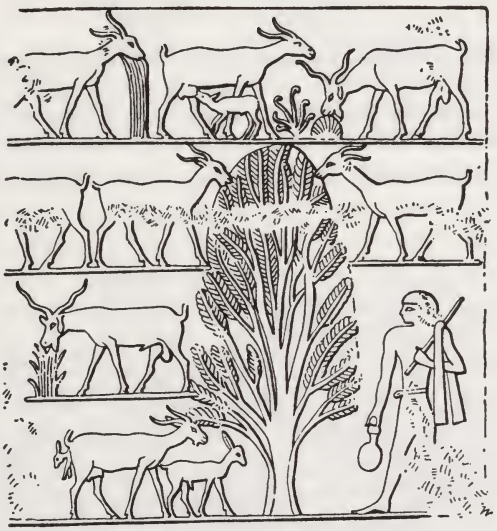


Abb. 271

Drei Darstellungen von Ziegen, die am Baume fressen. AR.

ihn also in die untere Hälfte des gespaltenen oberen Streifens hineinragen zu lassen. Da nun der Wipfel dort eine Reihe von Ziegen unterbricht, hat der Zeichner der durch die Genäschigkeit der Ziegen nahegelegten Lockung nicht widerstanden, das rechte Tier, dessen Maul im Baumumriß lag, vom Laube fressen zu lassen. Als Gegenstück dazu hat er dann noch jenseits die erste aus der Reihe der

Abb. 272
Feigenernte
AR.

nach links gehenden Ziegen umgedreht und auch ihr Maul in die Blätter hineingeführt. Die Urform des Bildes braucht niemals wirklich auf eine Malfläche gebracht worden zu sein, kann sich vielmehr schon vorher, während der Eingebung,

Abb. 273. Ziegen im Geäst eines Baumes im südlichen Marokko.

gewandelt haben. In jener Urform wird der Baum einfach den Streifen unterbrochen haben[1]), ohne daß sich das Vieh um ihn kümmerte. Auch hier habe ich, wie so oft bei diesen Untersuchungen, die Freude, auf ein schlagendes Gegen-

[1]) Vgl. Atlas I. 112: Neues Reich.

stück aus der frühchristlichen Zeit hinweisen zu können, wo ja die sehbildliche Naturwiedergabe ihre Kraft wieder verliert: Ein Sargrelief im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum[295] ist Zug um Zug, sogar bis auf die Standlinien der oberen Ziegen, fast nur eine Umsetzung von Abb. 269 in einen anderen Stil. Von einer Abhängigkeit darf nicht die Rede sein. Abb. 271 habe ich noch in der dritten Auflage als einen über eine Zwischenstufe wie Abb. 269 entarteten Abkömmling aus Abb. 270 angesehen: Nach dem Verluste der Standlinien hätten die Füße der linken oberen Ziege entsprechend dem zu Abb. 201 Bemerkten wieder Halt gesucht. Dabei hätte zu Abb. 272 schon die damals angeführte hübsche Schilderung G. Schweinfurths über die auf Bäume kletternden Ziegen des ägyptischen Sudans mir vielleicht eine bessere Deutung geben können. So hat erst ein Lichtbild aus dem Wadi Sus im südlichen Marokko diesen Dienst geleistet, mit Bäumen, an denen vom Boden und von den Zweigen aus Ziegen weiden, nur daß im Ägyptischen unter dem rechten oberen Tiere ein Ast zu ergänzen wäre (Abb. 273).

SCHRIFT

Ich habe immer wieder darauf gedrängt festzuhalten, daß in der ägyptischen Malerei zu allen Zeiten neben den Formen, die im Hinblick auf die Anpassung an das Sehbild als weiter fortgeschritten gelten müssen, sich unzählige Reste aus älteren Stufen finden.

Jede Kunst hängt in den tragenden und hemmenden Ketten der Überlieferung, aber es liegt doch im Wesen des Ägyptertums besonders das ausgeprägt, was eine Kraft und eine Schwäche zugleich ist: Es konnte nicht vergessen[296]. Wird ein Schritt vorwärts getan, so kann man sicher sein, daß das Neue sich fast niemals oder doch jahrhundertelang nicht rein darstellt, sondern daß das Alte immer noch an oder neben ihm gilt.

Dafür ist bezeichnend die Geschichte der ägyptischen Schrift. Die Ägypter sind, soweit wir wissen, und neue Überraschungen sind da kaum noch möglich, das erste und wohl auch einzige Volk, in welchem der Gedanke selbständig entstanden ist, daß alle menschliche Rede aus einer beschränkten Reihe von Lauten besteht, und welches vierundzwanzig Lautzeichen aufgestellt hat. Wir finden sie in allerältesten Inschriften schon verwendet. Und doch bewahren die Ägypter vermischt mit ihnen bis in die späteste Zeit hinein noch starke Züge von Bilder- und Wortschrift. Man irrt übrigens in der Annahme, die Hieroglyphen seien dadurch an sich schwerer zu lesen, als wenn sie ein reines Abece durchgeführt hätten. Im Gegenteil bieten sie gerade durch diese ihre Art den Kundigen manche Hilfe[1]).

Bildende Kunst und Schrift sind in Ägypten schon äußerlich viel enger miteinander verbunden als bei uns. Wir finden kaum ein, sei es weltliches, sei es religiöses Bild, dem nicht Beischriften reichlich eingestreut und aufgesetzt wären, uns

[1]) [Zur ägyptischen Schrift vgl. S. Schott, Hieroglyphen, 1950, und ders. im Handb. d. Orientalistik, 1. Abt., 1. Bd., 1. Abschnitt, S 18 ff.].

Art und Namen der Gegenstände, Gedanken und Reden der Personen verratend, oder die Handlungen noch einmal in Worten nennend, alles auch da, wo das Bild allein schon genügt hätte. Ursprünglich, und sehr oft noch später, gehört dieser Gebrauch der Schrift zu den eigentlich außerhalb der Kunst liegenden Mitteln, das Darzustellende in allen Beziehungen vorzuführen und zu erklären, ein Zeichen des lebhaften Wunsches nach gegenständlicher Deutlichkeit und Bedeutung. Aber in der reifen ägyptischen Kunst ist damit die Aufgabe der Schrift nicht abgetan. Auch die Spruchbänder der gotischen Bilder sollen ja eigentlich nur Träger der Namen und Worte sein, werden aber bald zu wesentlichen Bestandteilen der Formensprache. Ebenso überhört man zwar gewiß nicht ungestraft, was uns die ägyptischen Beischriften zu den Bildern über deren Gebärden hinaus noch von der Geisteshaltung des Volkes und damit doch schließlich von dem seelischen Grunde seiner Kunst mit Worten verraten. Aber man muß nur einmal sich die Tempel- und Grabwände, ja auch die Statuen darauf ansehen, wie wichtig meist die Zeilen und Zeilengruppen für das ägyptische Kunstwerk selbst geworden sind. Wie ordnen sich bei Statuen die Inschriften meist den Hauptformen unter, ja sie heben sie oft geradezu! Nur auf einigen Werken der Spätzeit, die Zauberzwecken dienen, umhüllen Hunderte von Zeilen ertötend alle körperhaften Formen. Relieffiguren mit breiten Inschriftbändern zu durchschneiden, wie es die Assyrer tun[1]), darauf sind die Ägypter nicht verfallen.

Die ägyptische Schrift verwächst mit den Bildern auch dadurch fester als andere Schriftarten, daß die Richtung, in die ihre Zeichen blicken, sich den Bildern anpaßt. Wie die von anderen Rücksichten freie *Schreib*schrift (Abb. 27) zeigt, ist im täglichen Gebrauche Die Schriftrichtung schon ganz früh die allgemeine geworden, in der man von rechts anfing zu schreiben, wohin denn auch die Schriftzeichen alle sehen. Ursprünglich hat man, wie im Chinesischen und älteren Babylonischen, in senkrechten Zeilen geschrieben; waagerechte setzen sich erst im Beginne des Mittleren Reiches durch. In den Beischriften zu Lebensbildern der älteren Gräber glaubt man öfters echte waagerechte Zeilen zu sehen. Doch findet man bei genauerem Hinschauen, daß auch sie immer ganz kurze, manchmal nur aus einem oder zwei Zeichen bestehende senkrechte Zeilen sind. An sich wäre man bei der Bildhaftigkeit der Schriftzeichen an den Beginn von rechts nicht gebunden gewesen, ebensowenig wie an senkrechte oder waagerechte Zeilen: Man hätte sich auch anders festlegen können. Warum man sich gerade für rechts entschieden hat, wissen wir nicht[297]. Dadurch, daß die Schreibschrift den einzelnen Zeichen immer mehr einen wundervollen Wechsel von Fett- und Feinstrich (Abb. 27) verlieh, wurde ihr eine Umkehr unmöglich. Die ägyptische *Denkmäler*schrift mit ihren deutlichen Bildern hat sich stets vollkommene Freiheit bewahrt. Sie schmiegt sich in jeder Beziehung, sei es in der waagerechten oder senkrechten Zeilenrichtung, sei es in dem Anfange von rechts oder links her, dem Aufbau des Werkes ein und einem etwaigen Bedürfnisse des Künstlers nach Gegengleiche vollkommen an, fügt sich auch den Darstellungen in der Weise, daß die Schrift-

[1]) Propyl. 2^3, 537; 542.

zeichen dahin sehen, wohin die Person, zu der sie gehören, spricht, blickt oder handelt[298]. Merkwürdig ist, daß sich unter gewissen Bedingungen rückläufig zu lesende Texte finden, in denen Zeichenrichtung und Folge der Zeilen nicht übereinstimmen[1]).

Früher habe ich geschildert, wie man seit dem Alten Reiche durch Ausbildung der Bildstreifen mit ihren durchlaufenden Standlinien in die Darstellung Ordnung bringt. Mit dieser Liebe zur Durchsichtigkeit des Bildes hängt es zusammen, daß man seit der dritten Dynastie immer bewußter auch die Zeilen der Inschriften durch Linien trennt und einschließt[299]. Die Lagerung der Zeichen innerhalb der Zeile ist seit der zweiten Dynastie zu reifer Harmonie geführt worden. Die Zeichen haben bestimmte Größe zueinander gewonnen, und man sucht benachbarte so zu ordnen, daß sie zusammen ungefähr quadratische Gruppen bilden, wobei, wie es ja auch die arabische Zierschrift tut, man selbst Zeichen umzustellen sich nicht scheut[300]. Auch in der großen Kunst lebt die Neigung, Flachbildgruppen in Felder einzuordnen, die von rechteckigen Linien umrahmt sind oder wenigstens so gedacht werden können. Die Schönheit der Schrift ist zwar weder auf jedem Denkmal noch zu allen Zeiten gleich groß. Man darf aber natürlich nicht an alle Inschriftengattungen denselben Maßstab legen, und nicht etwa das, was man von Prunkinschriften gewohnt ist, von Inschriften verlangen, die mehr literarische Bestimmung haben. Diese zeigen in der Zeichenordnung manchmal weniger monumentale Schönheit und eher den Einfluß der Buchschrift. Die beiden, ursprünglich gleichen Schriftarten, Schreibschrift und Denkmälerschrift, haben sich, indem jede ihre Zweckform ausbildete, allmählich auch in der Anordnung der Zeichen ziemlich weit getrennt.

Daß die Form der einzelnen Schriftzeichen und auch die Art, wie sie innerhalb der Zeilen angeordnet werden, dem Wandel im Formgefühl der großen Kunst gefolgt sind, das ist auch bei anderen Schriftarten außerhalb Ägyptens der Fall. Gerade an der Schrift (Abb. 6; 7) habe ich die Entstehung der im eigentlichen Sinne „ägyptischen" Kunst zu zeigen gesucht.

[1]) [Vgl. dazu H. Brunner, Die Geburt des Gottkönigs; erscheint demnächst].

V. UM PERSPEKTIVE

PERSPEKTIVEÄHNLICHE AUSNAHMEN VON DER GERADVORSTELLIGEN GRUNDREGEL

V A a). EINLEITUNG

Da wir in „griechischer" Darstellweise aufgewachsen sind und der Mensch dazu neigt, seine Wünsche in die Dinge hineinzutragen, haben wir gerade an diejenigen Formen der ägyptischen Kunst besonders vorsichtig und zurückhaltend heranzutreten, wo sie in der Naturwiedergabe sich der unsrigen zu nähern scheinen. Das gilt vor allem, wenn die Künstler, gegen ihre Grundregel, Schrägsichten und Verkürzungen wiedergeben.

Wir wünschten eine gleiche Zurückhaltung zu finden an der Art, wie man diese Erscheinungen in der ägyptischen Kunstforschung benennt. Statt dessen aber hat man sich gewöhnt, hier die für Perspektive üblichen Fachworte zu gebrauchen[301]. Die Sprache der Kunstforschung kann in solchen Untersuchungen nicht sauber genug sein. Was wir hier bräuchten, wären Benennungen, die eine Ähnlichkeit aussprechen, aber eine Gleichheit ablehnen.

Während ich zur Vorsicht mahne, sind zwei Arbeiten zu nennen, die gerade ausführlich belegen wollen, daß die Perspektive ein wichtiger Bestand der ägyptischen Kunst sei.

L. Klebs, die noch nichts von der Geradvorstellung wußte, hat sich eifrig bemüht zu zeigen, die Ägypter hätten ein sicheres perspektivisches Gefühl und empirische Kenntnis besessen, nur keine Schlüsse gezogen und keine Gesetze aufgestellt. Um das zu zeigen, muß sie aber weithin sogar Zeichnungen umdeuten, die an sich keinen Hinweis darauf enthalten, daß die Künstler andere als gerade Vorstellungen hätten wiedergeben wollen.

Ganz anders als L. Klebs hat sich H. Senk einen Weg zu bahnen gesucht. Aber auch er, der doch die Geradvorstellung ausdrücklich als Grundeigenschaft des Ägyptischen anerkennt, versichert zugleich, der Ägypter habe bei seiner Gestaltungsgewohnheit das Perspektivische für gleichbedeutend mit dem Geradvorstelligen gehalten: Beides stehe in notwendiger wechselseitiger Beziehung. Ja, indem er so die beiden gegensätzlichen Begriffe einfach gewaltsam zusammenschmiedet, spricht er sogar aus, perspektivisch-gehaltliche Ausdruckform sei gerade die Erfüllung der Geradvorstellung.

An wenigen Beispielen sei gezeigt, worum es sich handelt. Das können natürlich nur solche Zeichnungen sein, bei denen sichtbare Züge dazu berechtigen, an Ver-

kürzungen und Schrägsichten wenigstens zu denken. Auch wo das zuzutreffen scheint, ist aber zu prüfen, ob man nicht anders zu deuten habe. Bei zeichnerisch veröffentlichten Bildern werden wir zudem jede Gelegenheit benützen festzustellen, ob nicht die an Perspektive erinnernden Züge gar nur Versehen des neuzeitlichen Nachzeichners sind.

VOGELFLUG UND ÄHNLICHES

Halten wir uns in Worten vor, was der Künstler von Taf. 3 aus dem Ende der Vorgeschichte über einen fliegenden Vogel im Bilde aussagt. Er denkt sich: „Ich zeichne einen Vogel (Abb. 274 a), der den einen Flügel nach der einen (Abb. 274 b), den zweiten nach der andern Seite (Abb. 274 c) ausbreitet." Dabei sind die Flügel,

Abb. 274. Entstehung eines Vogelbildes mit einfach angesetzten Flügeln.

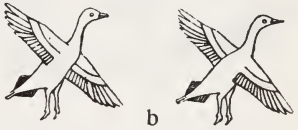


Abb. 275. Vogel mit einspringendem Flügelansatz.

jeder in seiner Vollansicht, einfach an den Umriß der Seitenvorstellung des Rumpfes gesetzt. Im Zuge der großen Umbildung der ägyptischen Kunst bringt aber die vierte Dynastie eine Änderung dieser Urform. Man behandelt nämlich von nun an bis in die Spätzeit hinein sehr häufig die Ansatzstellen verschieden. Während jetzt der eine Flügel ohne trennende Linie aus dem Innern des Rumpfes herauswächst, tritt der andere hinter dem deutlich betonten Umrisse hervor (Abb. 275 b). Welche Art am oberen, welche am unteren Körperende verwendet wird, bleibt dem Künstler überlassen; er sagt jedoch mit seiner Wahl nie aus, ob der Vogel etwa als hoch fliegend schräg von unten vorgestellt sei, wie man bei Taf. 54,2 annehmen könnte[302], oder tief sitzend und schräg von oben gesehen die Flügel breite (Tafel 54,1). Mag die ägyptische Zeichnung manchmal, wie in den angeführten Beispielen, dazu zu passen scheinen, so finden sich doch Fälle genug, wo das Bild sich der örtlichen Lage des Vogels nicht einfügen würde. Nach der Erman'schen Regel[1]) wird übrigens die Art von Abb. 275 a im Ägyptischen häufiger sein als die von Abb. 275 b. Man darf sich nicht durch unsere Naturwiedergabe, für die hier (Taf. 54,3. 4) zwei Bilder aus Ostasien gelten dürfen, verleiten lassen, deren Auffassung auch ins Ägyptische hineinzusehen.

Ein mitdenkender, wohl der sachkundigste Fachgenosse, Norman Davies, hat zu der zweiten Auflage mit Recht angemerkt, ich sei wohl allzu geneigt gewesen, hier Schrägsichten zuzugeben[303]. Und er hatte recht, denn hier liegt wirklich kein Grund vor; vielmehr löst sich alles einfach, wenn man an die auf S. 35 geschil-

[1]) S. 300; 305.

derte verständlerische Neigung ägyptischer Zeichner denkt. Dann stellen sich solche Bilder unter seelische Vorgänge, die auch sonst tief in die ägyptische Kunst eingreifen, und der Unterschied zwischen der älteren und der jüngeren Zeichnung beruht weniger auf einem neuen Sehen, als auf einem neuen Denken: Jetzt wird zeichnerisch nicht mehr ausgesagt, daß die Flügel am Äußeren sitzen, sondern daß sie aus den Flächen heraustreten, und zwar von einander entsprechenden Stellen der sichtbaren und der unsichtbaren Seite.

Diese Behandlung der Flügel steht durchaus nicht allein, sondern hat mannigfache Gegenstücke an anderen Körpern. Im Kronenbilde von Abb. 79 gleichen dem Flügelpaare die beiden gedrehten Hörner, die waagerecht aus den Schläfen

Abb. 276. Nebentrieb an einem Baumstamme. NR.

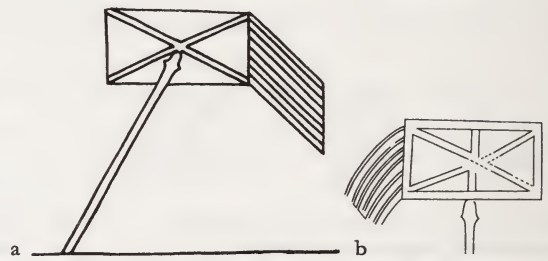


Abb. 277 a und b. Sonnenschirm der älteren Zeit mit flachem Dach und Randbehang. AR.

ragen. Das diesseitige ist in ganzer Länge sichtbar, das jenseitige fast zur Hälfte verdeckt. Es ist nur scheinbar verkürzt; vielmehr sind beide Hörner, wie die Flügel in Abb. 275, unter sich von der Wurzel bis zur Spitze gleich lang.

Aus Abb. 276 (= Taf. 24,2) ist mit Abb. 275 der unterste, aus der Fläche kommende kleine Trieb zu vergleichen.

Beachtenswert ist, wie drei- oder vierhenklige (in ägyptischen Bildern nicht zu scheidende) Krüge gezeichnet werden. Während Abb. 43 b, wo alle drei Henkel, wie meistens, in seitlicher Sicht erscheinen, ungefähr dem Baume mit seinen Zweigen entspricht, zeigt Abb. 43 c in jeder der beiden Henkelreihen den mittleren in Vordersicht also öffnungslos, was seine Entsprechung in der Zeichnung des Zweiges nicht finden konnte.

Sonnenschirme der Art von Abb. 277 a sieht man besonders in der Pyramidenzeit. Bei ihnen stößt die Tragstange fast immer bis in den Schnitt der Kreuzsprossen des rechteckigen flachen Daches[304]. Die Überlegung des Zeichners ist klar. Zum Glauben an eine Schrägsicht verführt das Bild um so leichter, als der in der Natur rechtwinklige Behang perspektiveähnlich verschobene Winkel hat. Aber die hat er nicht aus Perspektive, sondern weil seine Seiten gleich lang sein mußten. — In anderen Zeichnungen nach dem Gerät (Abb. 277 b) sieht man die Stange am unteren Rande des Daches enden, nur ein Zeichen, daß der Künstler ungenügend nachgedacht hat. Er hat darin scheinbar Genossen in mittelalter-

lichen Malern, wo sie den Kopf ihrer Schreibständer (Abb. 278) wirklich perspektivehaltig darstellen.

V A d). Wenn im Bilde der *Biene* (Abb. 279) Flügel wie Beine wohlüberlegt wechseln, so versteht sich, daß nicht eine Betrachtung des Tierchens diesen Wechsel angeregt haben kann, daß aber doch eine, wenngleich nur mittelbare Naturbeobachtung vorliegen muß. Die Anordnung ist wohl den Säugetieren entlehnt, bei denen es schon sehr früh den Zeichnern geläufig geworden ist, daß die Glied-

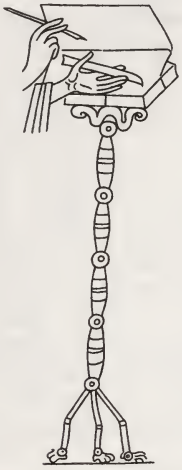


Abb. 278. Schreibständer. Mittelalter.

Abb. 279. Biene. Schriftzeichen. AR.

Abb. 280. Armbänder. NR.

maßen dem Rumpfe nicht gleichmäßig anzufügen sind, vielmehr abwechselnd in seine Fläche hineinzulaufen haben oder nur bis an seinen Umriß (Taf. 3). Wer das Bild genau betrachtet, wird nebenher bemerken, daß es dem Insekte zum Stechen oder Beißen ein spitziges Vogelschnäbelchen verliehen hat. Dieser Irrtum schmälert nicht den Wert des Bildes für uns. Im Gegenteil, gerade daß der Zeichner in der Benutzung des Vorbildes fehlgegangen ist, läßt die Führung durch das Denken erkennen. Ein Seitenstück ist das Bild eines schwimmenden Frosches mit Menschenarmen in einem Grabe des Alten Reiches[1]).

Armbänder und Ähnliches. Schnüre, Bänder oder gemalte Streifen, die runde Körper umziehen, werden im Flachbilde fast immer durch gerade Linien wiedergegeben. Aber ganz vereinzelt in älterer Zeit, häufiger im Neuen Reiche, trifft man statt ihrer geschwungene Linien. Solche Zeichnung, etwa die eines Armbandes (Abb. 280), sieht dann manchmal kaum anders aus als die von der Hand eines heutigen Malers[305], ist aber meist flacher. Die Rundung gilt nur dem beobachteten Scheinverlaufe der Linien des Reifes, nicht eigentlich der Plastik des Körpers, dem er aufliegt[2]). Das Gleiche zeigt auch anderer Körperschmuck, etwa der Gürtel, aber auch die umlaufende Verzierung auf dem Bauche von Gefäßen und auf sonstigem Geräte.

[1]) Atlas I, 401, rechts. [2]) Vgl. S. 78 [u. Zeitschr. f. äg. Spr. 74, S. 30 mit Abb. 7].

FISCHREUSEN, MÖRSER UND ÄHNLICHES

Ein Gerätebild aus der Pyramidenzeit, das einen Schritt weiter führt, bringt Abb. 281. Es stellt eine runde, flaschenförmige Fischreuse vor, deren nur gemalt gewesene Längsrippen jetzt verschwunden sind. Die gemeißelten, also noch sichtbaren Quergurte wenden ihre flachen Buchten der weiten Einschwimmöffnung zu, bei der das wirkliche Geflecht in einem ebenen, nicht etwa wiegenartig aufgebogenen Reifen endete, während sein Abbild nicht mit einer geraden Linie abschließt, sondern mit einer den Gurten entsprechend eingezogenen. Das läßt die Vermutung nicht abweisen, daß die scheinbar leichte Delle die in Wirklichkeit

Abb. 281
Fischreuse. AR.

Abb. 282
Mörser. AR.

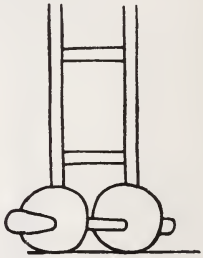


Abb. 283
Fuß einer Sturmleiter auf Rollen. AR.

tief bis zum anderen Ende reichende Höhlung andeuten solle, zugleich aber auch das Rund ihrer Öffnung. Die Zeichnungen des Mörsers in Abb. 282 und der Viehkrippen von Atlas III, 37 entsprechen dem genau, denn auch da können die Höhlungen wohl kaum so flach wie im Bilde gewesen sein.

BERÄDERTE STURMLEITER

Noch deutlicher als das Armband und seine Genossen führt die Abb. 283 auf eine Naturbeobachtung. Wir sehen da, aus Abb. 110 b vergrößert, den Fuß einer Sturmleiter[306], und zwar unter Schrägsicht, wie der Wechsel von Sicht und Schwund der Radachse zeigt. Aber von Verständnis, ja auch nur von genauem Hinsehen, zeugt das Bild nicht, sonst müßte doch der eine der beiden Holme durch die Radscheibe bis an die Achse stoßen, und zwar der rechte, da die Räder doch wohl auf der Innenseite der Holme zu denken sind. Die Räder selbst sind, wie alle selbständigen Ringe und Scheiben, natürlich Vollkreise. Der Zeichner stand, wie öfters bei paarigen Teilen, als er schon beim zweiten war, noch unter der Nachwirkung des ersten[1]).

RÜCKENSICHT EINER DIENERIN

Die vom Rücken her gesehene Mittelfigur der Gruppe Abb. 284 a hat allgemein als eine Hauptleistung der ägyptischen Künstler in „Perspektive“ gegolten, bis

[1]) Vgl S. 304.

H. Balcz entdeckte, daß hundert Jahre lang sämtliche Zeichner nach ihr, ohne es zu merken, aus Anforderungen ihrer Zeit „verbessert" haben (Abb. 284 b). Denn am Urbilde sind die Füße nach heutigem Urteile falsch überschnitten. Dazu kommt, daß zum Beispiel der Strich, der in Abb. 284 b als ausdrucksvolle Schulter-

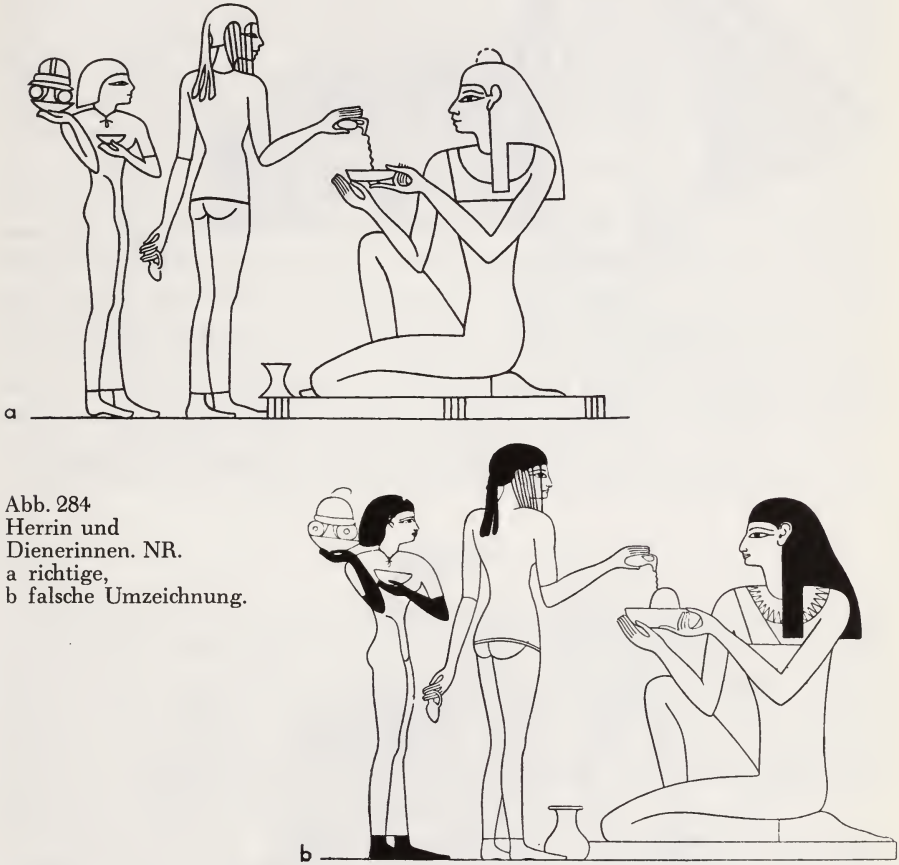


Abb. 284
Herrin und Dienerinnen. NR.
a richtige,
b falsche Umzeichnung.

linie in den Nacken läuft, im Urbilde einfach als der runde Halsausschnitt des Hemdes in den unverkürzten Schultern liegt, und daß auch sonst in kleinen Feinheiten sich die neuzeitlichen Künstler verraten. Daß die Nebenzehen fehlen und die beiden Hände geradvorstellig sind, ist selbstverständlich. So ist diese mit Recht berühmte Gestalt aus einem Glanzstück ägyptischer „Perspektive" zu einem Lehrstücke für die wirkliche Stellung solcher Figuren in der ägyptischen Kunst geworden[1])

[1]) [S. zu dem Bild auch H. Schäfer, Hilfen, S. 165 mit Abb. 3].

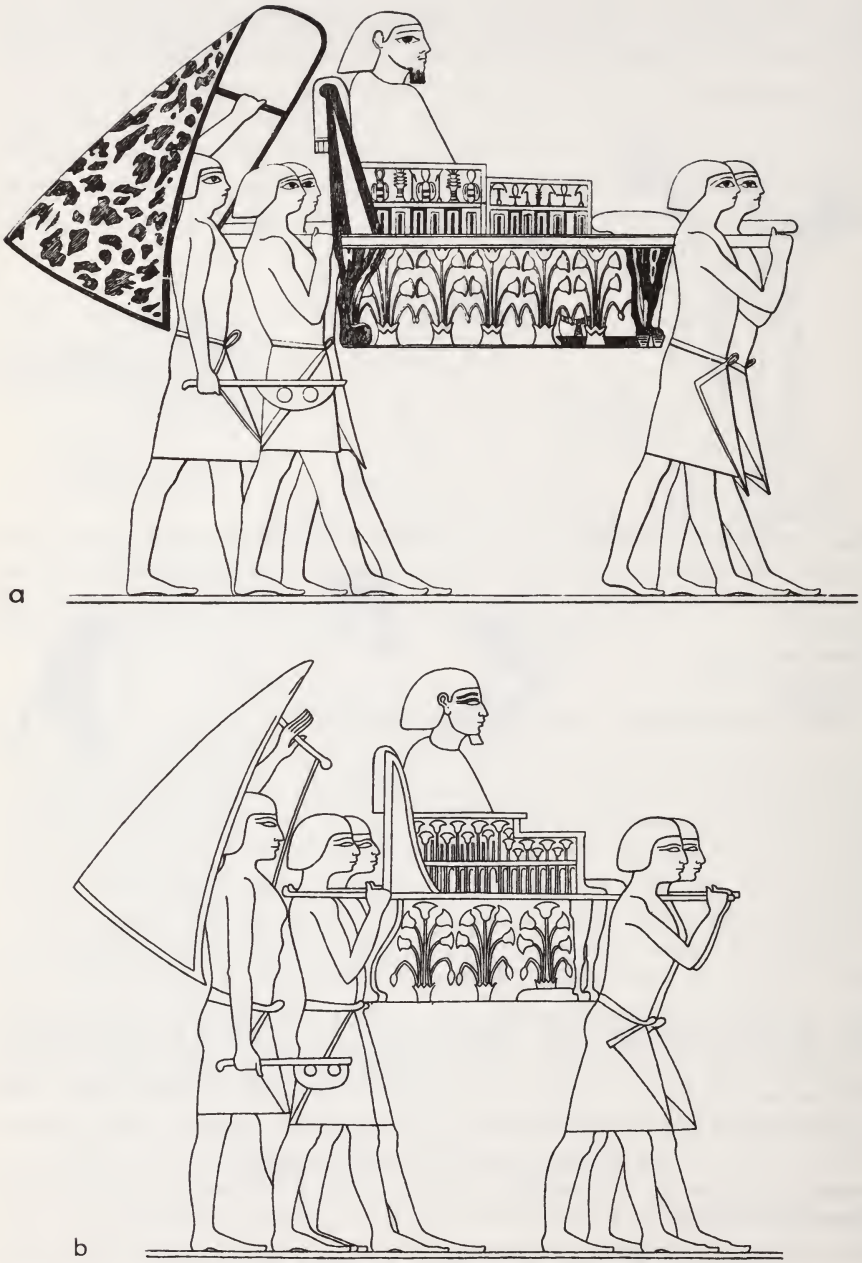


Abb. 285. Herr im Tragsessel und Schildträger. MR. a nach Rosellini, b nach Lepsius.

SCHILD

In Abb. 285 wird ein Gaugraf des Mittleren Reiches in der Sänfte getragen und ein Leibwächter schützt ihn vor Sonne und Wind mit einem mächtigen gewölbten Schilde. Das Bild ist leider bezeichnend für die Veröffentlichungen, mit denen wir zum Teil noch immer zu rechnen haben. Fünf Nachzeichner haben es gebracht, aber keiner stimmt völlig zum andern, und ähnlich wie bei Abb. 284 stellt niemand den wirklichen Sachverhalt fest. Zwar geben alle Zeichner außer Einem, dem von R. Lepsius, das, worauf es hier ankommt, einen „perspektiveähnlichen" Einblick in die Höhlung des Schildes (Abb. 285 a), und zudem ist, was der Sonderling bietet, ziemlich seltsam (Abb. 285 b). Aber doch genügt diese eine Stimme, um das Vertrauen zu den andern zu erschüttern. Und aus dem Urbilde ist, wie ich 1925 feststellen konnte, nichts mehr zu holen, da ein gewissenloser Zeichner in diesem Grabe viele nicht gut erhaltenen Stellen, darunter diesen Schild, mit dicken Bleistiftstrichen nachgezogen hat. Bemerkt sei, daß auch bei den Sänftenträgern sich die Zeichnungen widersprechen, so daß wir also nichts darauf geben dürfen, daß hier die Ferse eines ruhig Schreitenden angehoben ist[1]). Die Staffelung der Trägerbeine ist vielleicht schon am Urbilde in Unordnung gewesen. — Der oben spitze, ebene, große Kampfschild erscheint natürlich immer in Vollsicht, während der gewölbte kleinere und oben runde der achtzehnten Dynastie so wie in Abb. 295 oder in Vollsicht gezeichnet wird.

SCHLUSS

Die Beispiele ließen sich leicht vermehren. Aber hier hat das Spüren nach Schrägsichten und Verkürzungen, um die Regel der Geradvorstellung zu entkräften, wenig Nutzen. Es würde nicht das gewünschte Ziel fördern, wenn man den Bestand vielleicht um ein paar Hunderte vermehrt. Wohl aber ist man immer in Gefahr, daß diese Dinge sich zu sehr vordrängen. Nicht umsonst warnt Goethe „In den Wissenschaften ist viel Gewisses, sobald man sich von den Ausnahmen nicht irremachen läßt und die Probleme zu ehren weiß".

Wir gebrauchen die Bezeichnung „Ausnahmen", wie immer da, wo gewisse Gebilde sich einer herrschenden Grundregel nicht fügen. Trotzdem mag man die Ausnahmen sammeln, aber nicht als Fälle von Perspektive, organischem Bilden, Kontrapost und Ähnlichem, sondern nur als Beispiele für das auf S. 158 besprochene Greifen der Künstler nach neuen merkwürdigen Formen.

Wenn jemand fragen sollte, wie es in einer so deutlich geradvorstelligen Kunst wie der ägyptischen zu Ausnahmen gekommen sei, so braucht man ihn nur daran zu erinnern, daß ja unzählige Male Dinge aus unserer Umgebung oder auch nur Einzelheiten in ihnen, an denen wir bislang vorübergegangen sind, uns plötzlich als merkwürdig aufstoßen und sich dann kurz oder lange halten, ohne daß wir

[1]) Vgl. S. 301.

immer zu sagen wüßten, warum und warum gerade sie. Der Geradansicht liegt eben [1]) kein starres Gesetz zugrunde, sondern eine lässigere Regel, deren sich der ägyptische Künstler nicht einmal als einer Regel bewußt war[2]).

In die Kunst ihrer Zeit sind solche Ausnahmen meist nur als kleine Einzelheiten eingeschlichen, die oft kaum auffallen. Sie sind vor allem nicht — was J. Grimm von sprachlichen Ausnahmen sagt — als „Vorboten neuer Regeln" zu werten, „die über kurz oder lang einbrechen werden".

Im Ägyptischen stehen ferner die Ausnahmen unter einer fast erdrückenden Übermacht, was immer zu beachten bleibt, auch wenn man mit H. Senk meint, daß das Zahlenverhältnis allein nicht das Entscheidende sei. Für Senk selbst gilt

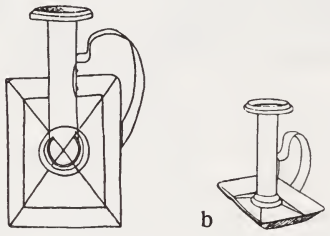


Abb. 286
Kinderzeichnung (a)
nach einem Leuchter (b).

als so etwas eher die Beobachtung, daß die Darstellung einer Tänzerin wie Abb. 217 zur beinahe festen Form geworden sei. Darin offenbare sich entscheidend die Stärke und Notwendigkeit des Perspektivischen innerhalb der ägyptischen Kunst. Aber dürfte es nicht, um so etwas zu erklären, genügen, eine örtlich oder zeitlich begrenzte Mode[3]) anzunehmen? Jedenfalls sind Worte wie Senks „Stärke und Notwendigkeit" angesichts der offenbaren Schwäche der ägyptischen Ausnahmen reichlich hoch gegriffen.

Ausnahmen gibt es in jeder vorgriechischen Kunst: Ihre Zahl und äußerliche Nähe zum Sehbild ist nach der jeweiligen Kraft des Formgedächtnisses verschieden.

Natürlich trifft man Entsprechendes auch unter den Zeichnungen von Kindern eines gewissen Alters. Wir betrachten hier zwei Beispiele, weil jedes eine andere geistige Stellung zeigt:

Dem dreizehnjährigen Knaben von Abb. 286 ist offenbar das Verhältnis zwischen Gerad- und Schrägansicht nie rätselhaft geworden. Unbedenklich verbindet er in seinem Leuchter das genaue Rechteck der Schale mit der verkürzenden Schrägsicht auf die Mündung der Kerzenröhre und der scheinbaren Verwindung des Henkelbandes, beides neben der erstaunlich genauen Beobachtung der Nieten, die den Henkel halten.

Die Zeichner der Schalen von S. 95 dagegen haben sich durch eine vereinzelt in den Bestand ihrer Vorstellungen eingegangene Schrägsicht überrumpeln lassen. Sehr bald jedoch hat sich die verdrängte Regel der Geradsicht soweit erholt, daß

[1]) S. 98. [2]) S. 100. [3]) Vgl. S. 271.

die schon zu Papier gebrachte Verkürzung wieder zurückgenommen werden mußte.

Die ägyptischen Ausnahmen sind echte Beobachtungen, aber die Künstler haben noch nicht von Griechenland her jene geistige Umstellung erfahren, die dazu geführt hätte, die verschobenen Linien der Vorbilder als perspektivisch vertiefend anzusprechen.

Aus dem Verhalten des Leuchterzeichners gewinnen wir eine äußerst wichtige Erfahrung, die, einmal gewonnen, sich bei allen solchen „Ausnahmen" bewährt,

Abb. 287
Jagd in der Wüste.
MR.

daß nämlich *nur die als Verkürzungen kenntlichen Stellen einer Figur vom Künstler als solche beachtet worden sind, und uns niemals berechtigen, nun auch den Rest in Schrägvorstellungen umzudeuten. Ähnliche Zurückhaltung zu üben, werden wir*[1]*) vor Teilen linksgerichteter Menschenbilder lernen.*

Nachdem in der vorigen Auflage einige Male wenigstens auf die Schwäche solcher Dinge in der ägyptischen Kunst hingedeutet war, hat G. Krahmer schon sehr bald danach die Frage ausführlich dargelegt. Er sagt[2]): „In Ägypten hat man die Perspektive [besser wäre ‚Verkürzungen und Schrägsichten'] sehr wohl beobachtet, wie gelegentliche, in Verkürzung gezeichnete Figuren (Abb. 281 ff.) beweisen. Dem Ägypter ist sie [die Verkürzung] aber als künstlerisches Ausdrucksmittel nicht bewußt geworden, er hat sie nicht [als Perspektive] entdeckt. Gerade das Auftreten dieser wenigen Versuche, die zu nichts führten, sondern in Vergessenheit gerieten, beweist, daß ihm diese Darstellungsform nicht zusagte, und daß sie ihm kaum mehr als eine Kuriosität war. *Diese [scheinbar] perspektivisch gezeichneten Figuren sind nichts weiter als Experimente [als Versuche, auffallende*

[1]) S. 308.

[2]) Figur und Raum, S. 64; mir dienen hier eckige Klammern zur Anpassung an meine Fassungen.

Erscheinungen wiederzugeben], in denen [aber] die Linien nicht als raumschaffende Elemente, als Ausdruck einer organischen Auffassung[1]*), sondern allein als Wiedergabe des einzelnen, von Fall zu Fall neu beachteten Bildes [besser Bildteiles*[2]*)] verstanden werden.* Der Künstler [bestrebt, das Charakteristische des Gegenstandes wiederzugeben], sieht hier das *Charakteristische* in der von allen seinen sonstigen [geradsichtigen] Vorstellungen abweichenden Linienführung und gelangt so zur Darstellung der ‚Verkürzung'. Da die Figuren aber keine Saite in seinem räumlichen Empfinden berühren konnten, da in ihnen das in der Eigenart des einzelnen Teiles beruhende, charakteristische [geradvorstellige] Bild vermißt wurde, mußten sie ihm undeutlich, unklar und höchstens durch ihre Merkwürdigkeit (als eine Art Modegeschmack) bedeutsam erscheinen und konnten daher die Kunstauffassung in keiner Weise beeinflussen."

G. Krahmer denkt natürlich nicht nur an die wenigen, der Abb. 283 ähnelnden Zeichnungen, sondern an alle mit Spuren von Schrägsichten und Verkürzungen.

Welchen Namen wir den Gebilden geben, die wohl Schrägsichten enthalten, denen aber gerade die für den Begriff Perspektive unerläßliche Absicht fehlt, Körper- und Raumtiefe wiederzugeben, das kann uns nicht gleichgültig sein. Zeigt sich etwa R. Hamann in seiner Ägyptischen Kunst schon bedenklich nachsichtig gegen das Wort Perspektive, so hat die hemmungslose Anwendung auch schon geradezu gefährliche Folgen gehabt. Durch das Wüstenbild von Abb. 287 aus dem Mittleren Reich und die gleichzeitig auftretende Höhenstaffel[3]) hat sich H. G. Evers verleiten lassen, von der „Perspektive des Mittleren Reiches" zu sprechen, und W. Wolf ist ihm darin für seine Untersuchungen über Individuum und Gemeinschaft gefolgt.

Wir werden hier, innerhalb des „Vorgriechischen" das Wort perspektivisch meiden und dafür, wo es angeht, das harmlosere „verkürzt" gebrauchen, oder, wo die Abwehr fühlbar zu machen nötig ist, die auf S. 102 empfohlenen Schutzbildungen „perspektiveähnlich" oder „scheinperspektivisch" verwenden, wie wir es inzwischen schon gelegentlich getan haben. Dagegen ist das von H. Senk vorgeschlagene „perspektivehaltig", obgleich gut gebildet und für andere Gebiete sogar willkommen, für Vorgriechisches nicht geeignet. Es ist nur zu brauchen bei den Schritten in die echte Perspektive und wieder bei ihrem Abklingen[4]). Dieses hat zwar nicht zum völligen Versiegen geführt, aber es hat sich doch nur ein dünner und ungeregelter Bestand erhalten, bis mit der italienischen Renaissance das einfache Wort wieder verwendbar wird.

G. Krahmers Worte haben nur die scheinperspektivischen und scheinorganischen Ausnahmen des Ägyptischen im Auge, lassen sich aber weit darüber hinaus verwerten. Sie können uns eine Vorstellung davon vermitteln, wie in Griechenland der Übergang von einer „vorperspektivischen", geradvorstelligen Kunst zur echten Perspektive sich mag vollzogen haben. Diesen Weg zeigt das folgende Kapitel[5]).

---

[1]) S. 347. [2]) S. 270. [3]) S. 194. [4]) S. 280 f. [5]) S. 274 f.

AUS DER GESCHICHTE DER ECHTEN PERSPEKTIVE

Wir haben, vom Einzelnen zum Verbande vorschreitend, das Rüstzeug durchmustert, das sich ägyptische Künstler für die Wiedergabe der Körperwelt im Flachbilde geschaffen haben. Im Wesen eins mit dem, worüber die Naturvölker und Kinder verfügen, hat es doch darüber hinaus wichtige Erweiterungen erfahren, so daß es schließlich alle Mittel umfaßt, die überhaupt einer vorgriechischen Kunst für ihre zeichnerische Auseinandersetzung mit der Außenwelt zugänglich sind. So reiche Möglichkeiten beim einzelnen Volke und so verschiedene im ganzen damit erreicht werden, so darf doch nie darüber hinwegtäuschen, daß man Ergebnisse des Seh- und Tastsinnes mit solchen des Denkens und Fühlens in eigentümlicher Weise mischt, vor allem aber Schrägsichten und Verkürzungen nur, fast möchte man sagen aus Versehen, verwendet; man weicht also vom Seheindruck im weitesten Maße ab.

Dieser Art gegenüber steht die andere, die sehbildtreue *Perspektive* (. . . tivisch; Franz.: perspective, . . . tif; Ital.: prospettiva, . . . ttivo), die sich auf das im Bau unseres Auges gegebene Sehbild stützt und Verkürzungen nicht scheut, ja geradezu aufsucht.

Man glaubt noch immer, das Zeichnen mit Verkürzungen sei eine überall bei jedem begabten Menschen und Volke von selbst eintretende Entwicklungsstufe. Wer sie nicht erreiche, der sei künstlerisch unbegabt, oder, wie angeblich das ägyptische Volk, durch den äußeren Zwang irgendwelcher Gesetze gehemmt.

Das ist, wie schon S. XII f. angedeutet, eine Täuschung. Vielmehr ist das Auftreten der Perspektive ein einmaliges geschichtliches Ereignis. Denn von allen Völkern sind die Griechen das einzige geblieben, das selbständig den Schritt gewagt hat, beim Zeichnen auf das — wir werden die Worte nicht mehr mißverstehen — gegenständlich Wirkliche zu verzichten, dieses „Opfer des Verstandes" zu bringen, und die Welt des Scheines zu zeichnen, wie sie uns unser Auge mannigfach verschoben vorspielt. Wie kein einzelner Mensch unangeregt dazukommt, die Verkürzungen mehr als gelegentlich zu verwenden, so ist kein Volk auf Erden ohne den Einfluß der Griechen dazu gelangt. Alle andern, die so zeichneten oder zeichnen, haben es von jenen übernommen. Über die Wahrheit täuscht hinweg, daß man vergißt, wie breit, weit und tief sich seit der hellenistischen Zeit Ausflüsse griechischer Kultur über die Welt ergossen haben und immer weiter ergießen werden; wie auch unsere Kinder unentrinnbar, durch die Vorbilder in ihrer Umgebung und durch Belehrung, mit dem perspektivischen Zeichnen vertraut werden. Selbst bei den jetzigen Naturvölkern wird das mit jedem Jahrhundert zunehmen, und schließlich werden auch bei ihnen nur noch Kinder und zeichnerisch ungebildete Erwachsene im geradvorstelligen Zeichnen stehen [307].

Es kann irreführen, wenn man den Begriff der „Entwicklung" auf den Übergang unserer Kinder zur Perspektive anwendet, wenigstens wenn man dabei an etwas Ähnliches wie bei den Pflanzen denkt, wo jede einzelne, etwa eine Eiche,

sobald überhaupt Lebensmöglichkeit da ist, ihre Anlagen vom Keim aus nach innewohnendem Eigenplane zum Baum entfaltet. Solch eigenwüchsiges Geschehen, so verstandene Entwicklung, ist aber der Übergang von der gerad- zur schrägvorstelligen Darstellweise eben nicht mehr, sondern war es nur in jener ersten Wendung griechischer Künstler; bei der weiteren Verbreitung jedoch mußte und muß noch heute jedes Einzelwesen eine Übertragung von außen her — nach unserem Bild eine Aufpfropfung — erfahren, um zur neuen Art zu kommen. Das ist dann nicht mehr Entwicklung, sondern „Ausbreitung".

E. G. Kolbenheyer sucht diesen Fragen in biologischer Betrachtung näher zu kommen: Die Kunst sei Lebensbildnerin, ein biologischer Wirkungsanteil im Lebenskampfe der Völker um ihren Bestand. Sie entspreche notwendig dem biologischen Zustande des Volkes. So beruhe der Übergang zur Perspektive auf einer Differenzierungssteigerung, zeige ein dispositionelles Verhalten des Gehirns — nicht des Einzelhirns, sondern einer Gehirnentwicklung von völkischem Ausmaße. Er bedeute, daß eine Entwicklungsstufe erreicht sei, wo eben die Perspektive als die angemessene Orientierungsform auftreten müsse, wenn eine metaphysische Beruhigung erreicht werden solle. — Dazu ist zu sagen, daß der Biologe die Entscheidung, ob er den Eintritt einer „Schwellenzeit" anzunehmen habe, immer nur aus der Kenntnis dessen zu treffen vermag, was die Mittel der Geschichtsforscher erarbeitet haben. Der Biologe kann nichts als feststellen, daß bei „Vorgriechen" Perspektive da auftritt, wo ein Volk auf gewissem Schwellenzustande von griechischem Einflusse getroffen wird. Ein Versuch aber vorauszusagen, welche Gestalt die „vorgriechische" Naturwiedergabe annähme, wenn ein Volk in seine Schwellenzeit einträte, ohne daß mit den Griechen die Perspektive zu ihm gelangt wäre, würde die Grenzen überschreiten, die der biologischen wie der geschichtlichen Forderung gezogen sind.

Mir ist es stets als eine der merkwürdigsten Tatsachen erschienen, daß der Umschwung im Verhalten zur Sinnenwelt in der Kunst nur in Griechenland selbständig entstanden und gerade seit dem fünften Jahrhundert v. Chr. entschiedener hervorgetreten ist, nicht ohne Hemmungen durch Künstler, die sich zurückhielten [308]. Haben wir doch selbst aus Platons Schriften gesehen [1]), wie die neue Art noch damals, in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, umkämpft worden ist.

Es waren wieder einmal Jahre, wo der Athener überall in schweren geistigen Auseinandersetzungen und vor unmittelbar lebenswichtigen Entscheidungen stand. Er müßte nicht Athener gewesen sein, wenn er nicht das Bedürfnis gefühlt hätte, die Fragen in lebendigem Für und Wider zu klären. Während das Meiste davon als gesprochen verweht, als geschrieben von den „Schicksalen der Bücher" dahingerafft ist, haben uns Platons Dialoge gerade aus der größten Wende der bildenden Kunst Wichtiges bewahrt. Zu dem auf S. 94 Angeführten, wo er gewiß nur Vorgänge in der griechischen Kunst der Zeit im Auge hat, sei hier eine Stelle nachgetragen, die eigens von der ägyptischen handelt.

[1]) S. 94.

Wir glauben annehmen zu müssen, daß Platon selbst in Ägypten gewesen sei und die Dinge, von denen er hier[1]) spricht, im Lande gesehen und erfahren habe. Aber seine Worte setzen uns in eigentümliche Verlegenheit. Wir hören ihn die Ägypter dafür loben, daß es bei ihnen keinem Maler oder sonstigem bildenden Künstler, ob er seine Gestalten aus dem Eigenen schaffe oder natürlichen nachbilde, erlaubt sei, Neuerungen einzuführen oder seine Erfindungskraft auf irgend etwas anderes zu richten, als was heimischer Sitte entspreche. Und auch jetzt noch sei es nicht erlaubt, weder nur auf diesem Gebiete noch auf dem der gesamten musischen Künste. Bei genauerem Zusehen werde man finden, daß dort vor zehntausend Jahren — er meine das nicht im üblichen, unbestimmten Sinne, sondern tatsächlich als zehntausend — an Flach- und Rundbildern Geschaffenes weder irgendwie schöner noch häßlicher sei als das Derzeitige, sondern ganz dieselbe künstlerische Höhe zeige.

Wer die Geschichte der ägyptischen Kunst auch nur einigermaßen kennt, den müssen diese Sätze enttäuschen. Platon glaubte eine Kunst, für griechische Begriffe von märchenhaftem Alter, vor sich zu sehen, von der Urzeit unter gut bedachte Regeln gebracht und durch strenges Gesetz unverändert gehalten. Das stimmt im Tone ganz zu dem, was in der Spätzeit auch andere Hüter der alten Kulturschätze aus ihrem Wissen glaubten mitteilen zu können und dem ein verwandter Zug aus Platons eigenem Inneren entgegenkam.

Wenn wir nun auch seine Darlegungen nicht mehr annehmen können, so müssen wir uns doch überlegen, welche Seite der ägyptischen Kunst zur Quelle des Glaubens an ihre Unwandelbarkeit geworden sein mag.

Und in der Tat wird unser Abschnitt die beiden „Schichten" im Kunstwerk[2]) diese Quelle aufdecken. Dort wird gezeigt, daß unter einer in unendlichem Formwandel stehenden „Ausdrucksschicht" eine andere als tragende „Gerüstschicht" ruht. Der ist das Fehlen der Verkürzungen, also die „Geradvorstellung", *durch die ganze Geschichte als Grundeigenschaft* geblieben. Dieses Fehlen, das in ägyptischer Klarheit auftritt, wird jedem besonders auffallen, der wie Platon aus einer mit dem Gegensatze, der Perspektive, ringenden Umgebung kam, ohne daß ihm die eigentliche Natur des Gegensatzes zunächst aufging. Und so schiebt sich diese Gerüstschicht für ihn an Stelle der wirklichen Ausdrucksformen und verführt ihn dazu anzunehmen, die Haupteigenschaft der ägyptischen Kunst sei, daß ihre Ausdrucksschicht unverwandelbar bleibt.

Mit gleicher Wirkung — das kann uns in dieser Deutung bestärken — *ist natürlich auch das erste Zusammentreffen der europäischen Neuzeit mit der ägyptischen Kunst verlaufen.*

Während wir Platon soeben an einem fremden Volke in ruhiger Sachlichkeit loben hörten, wo er meinte zustimmen zu können, so mußte er eine andere Sprache führen gegen das, was zu seiner Zeit im Vaterlande geschah. Dort ging es um Gedanken und Handlungen, durch die er sein Ringen für die Wahrheit

[1]) Gesetze 656—657.
[2]) S. 346.

gefährdet sah. Diese Überzeugung hat seinen Angriff auf die Sinnestäuschungen der perspektivischen Kunst[1]) zu so überraschender Schärfe gesteigert.

Der Angriff, der sich gegen eine aufblühende, von berechtigter Siegeszuversicht getragene „junge Kunst" wendete, hat zunächst ohne Erfolg bleiben müssen.

Das schrägsichtig-verkürzende Zeichnen ist zur echten Perspektive nicht in einem punkthaften Geschehen durchgestoßen. Denken wir daran, wie wir vorhin die ägyptischen „Ausnahmen" als ein, wenn auch vereinzeltes und schwaches, Hinauslugen über die Geradvorstellung ansehen durften, so können wir es wagen, auch in die griechische Kunst nach ihrer langen „vorgriechischen" Zeit zunächst eine Spanne einzulegen, wo man zwar die geradvorstelligen Formen in wachsendem Maße mit perspektiveähnlichen durchsetzte, aber ohne an ihnen einen perspektivischen Gehalt zu „erleben". Der konnte allein aus der Beobachtung von Schrägsichten und Verkürzungen nicht erwachsen, sondern erst als das immer mächtiger ausgreifende griechische Weltgefühl eben da, wo man vorher nur eine Reihe einzelner verkürzter Orte im Dämmerlichte hatte sichten können, nun in wachsender Helle ein zusammenhängendes gewaltiges Reich der Perspektive wahrnahm und besetzte.

So ist hier bei den *Griechen,* anders als bei den Ägyptern und sonst, die nur „perspektiveähnliche" Ausnahme schließlich wirklich „zur Regel der Zukunft", also zur echten Perspektive geworden. Die Breite der Zwischenzone ist nicht ohne weiteres an den Denkmälern abzugreifen: Man wird sich doch immer an die aus der Kenntnis des Zeitgeistes geschöpfte Evidenz halten müssen, an jene letzte Gewißheit, die zwar einen zwingenden theoretischen Beweis nicht liefern kann, aber seiner auch nicht bedarf.

Die Verkürzungen und Schrägsichten beginnen in der griechischen Kunst mit den letzten Jahrzehnten des sechsten Jahrhunderts v. Chr. häufiger zu werden. Aber erst Agatharchos von Samos, seit etwa 460, und vor allem Apollodoros von Athen, ein Geschlecht später, gelten der Nachwelt als Erfinder der Perspektive. Sie haben also offenbar zum Durchbruche viel beigetragen, dessen Verlauf zu schildern nicht unsere Aufgabe sein kann.

Daß man[2]) die Perspektive „Schattenmalerei" genannt hat, Apollodoros den „Schattenmaler", zeigt, daß, als das Wort aufkam, man sich des Schattens als neuen, wirksamen Ausdrucksmittels neben den Verkürzungen bewußt wurde, die Schatten also besonders aufgefallen sein müssen.

Gegen das Ende des fünften Jahrhunderts durften sich die Anhänger der neuen Kunst als Sieger betrachten, wenn auch mancher Kampf mit noch mehr innerer Arbeit am Neuen vor ihnen lag. In den Jahrhunderten um Christi Geburt beherrschte man einige der Erscheinungen und wußte sie, der „perspektivischen" Wirkung wohl bewußt, zu verwenden.

Eigentlich erklären können wir natürlich das Zustandekommen des Ereignisses ebensowenig wie anderes geschichtliches Werden. Wir können die Perspektive nur staunend hinnehmen und als ein Glied einordnen in all die übrigen unge-

[1]) S. 94. [2]) S. 79.

heuren Umwälzungen, die jenes Jahrhundert, der Erbe des lebenvollen vorherigen, der Menschheit gebracht hat, in das „griechische Wunder", wie E. Renan es schön genannt hat. Der Umschwung im künstlerischen Sehen ist ein Teil dessen, was wir im Deutschen als Weltanschauung bezeichnen können. In der bildenden Kunst bedeutet er nicht, wie Platon will, einen Abfall zum trügerischen Scheine, sondern die Wendung vom Einzelsehen zum Zusammensehen der Natur.

Es ist zu beachten, daß die Ereignisse in der Kunst in dieselbe Zeit fallen, wo auch in der Philosophie die Frage nach der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit der Erscheinungen die besten Köpfe des Volkes beschäftigt hat. Von Empedokles sind uns schon Gedanken über den körperlichen Vorgang des Sehens überliefert. Es ist die Zeit, wo das uns geläufige, von den Griechen geschaffene, wenn auch von der Neuzeit wieder entdeckte und dann neu gewendete, wissenschaftliche Denken sich herauszulösen begann aus dem mythologischen[1]), zwei Denkweisen, die allmählich in immer größerer Spannung auseinander getreten sind. Mir scheint das Zusammentreffen nicht auf einem Zufalle, sondern auf einem inneren Zusammenhange zu beruhen.

In Griechenland war es natürlich nicht so, daß die Künstler bei den Philosophen in die Lehre gegangen und diese die Väter der Perspektive geworden wären. Die Zeit war eben durch jene Weisen bereitet und zu der inneren Freiheit gelangt, daß in Flach- und Rundbildnern die Neigung entstehen und festwurzeln konnte, Schrägsichten und Verkürzungen ernsthaft zu beobachten, allgemein wiederzugeben und perspektivisch zu vertiefen. Nachdenkliche Künstler und Forscher haben dann weitere fördernde Arbeit an den von Körper und Raum gestellten Aufgaben geleistet. Das Entscheidende blieb schließlich doch, daß solche Gedanken sich in einem zum Sehen geborenen, zum Schauen bestellten Volke regten; die indische Philosophie hat vielleicht schon früh Gedanken über Schein und Sein gehegt, ohne die gleichen Folgen in der Kunst. Übrigens steht — außer der uralten aus dem Pandschab — alle bisher bekannt gewordene Kunst Indiens unter griechischem Einflusse.

Die Nähe der Wissenschaft ist aber doch nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der griechischen Kunst geblieben. Pamphilos von Amphipolis aus dem vierten Jahrhundert hat sogar erklärt, daß die (Mal)kunst ohne Arithmetik und Geometrie nicht durchgeführt werden könne. Obgleich man sich also darum bemüht hat, ist die Perspektive „von den Griechen wohl gesucht, aber noch nicht erreicht worden". Ob das auf seelische Hemmungen wie denen der Ostasier[2]) beruhte — oder ob es nur daran lag, daß man nicht die Hilfen von S. 279 erfand, danach brauchen wir hier nicht zu fragen.

Was sich in einer nicht mathematisch zu einem Ende geführten Perspektive erreichen läßt, werden wir an Ostasien sehen.

Im siebten Hauptstücke zeige ich, daß der Umschwung im Flachbild einem gleichen im Rundbild innerlich verbunden war.

[1]) [Gemeint ist „mythischen"]. [2]) S. 278.

In *anderen Zeiten und Völkern* mußten alle gelegentlichen Beobachtungen von Verkürzungen ohne Frucht bleiben. Manchmal könnte man glauben, es hätte nur eines kleinen Ruckes bedurft zum Durchbruch in die sehbildliche Darstellung auf der ganzen Linie, aber überall ist dieser Vorstoß ausgeblieben. Das ist das Entscheidende. Daß sich der Vorgang nicht anderswo selbständig wiederholt hat, wird sich daraus erklären, daß ein Zusammenschießen so vieler den griechischen gleicher Kraftlinien, die sich hätten finden müssen, höchst unwahrscheinlich gewesen wäre. In Zukunft kann es sich nicht wiederholen, da kein von der Perspektive ganz unberührtes Volk auf gewisser Kulturhöhe mehr vorhanden ist.

Völker, die weniger fest als die Ägypter in sich geschlossen waren, haben früher als sie unter den Ausstrahlungen griechischer Kunst den Gedanken aufgenommen, eine perspektiveähnliche Darstellung zu verwerten. Dabei gibt es auf den langen Wegen oft Strecken, wo zwar die Perspektive aufgenommen wird, aber gleichsam „schläft". Die neue Darstellform trifft durchaus nicht immer auf Boden, der ihr lebendiges Wachstum ermöglicht. Wird sie doch oft nur übernommen, weil sie nun einmal die Sprache von etwas ist, das vielleicht durch Mittel sich aufdrängt, die ganz außerhalb der Kunst liegen. So hat in Vorderasien erst unter Alexander der überwältigende Eindruck kriegerischer und staatsmännischer Kraft den vorher nur in kleinen Rinnsalen eingesickerten Einfluß Griechenlands zu unwiderstehlicher Macht gesammelt. In Ägypten wurde der Sieg der griechischen Kunst über die altägyptische erst dadurch endgültig, daß das Christentum sich in griechischem Gewande durchsetzte. Ähnlich hat in China erst Verbindung mit dem eindringenden Buddhismus der griechischen Naturwiedergabe den vollen Sieg gebracht, nachdem seit der jüngeren Hanzeit (etwa seit Christi Geburt), nur ein geringes Maß an Verkürzungen aufgenommen war. Auch an solche Dinge muß denken, wer die Ausbreitung einer ungefähren Perspektive und auch ihre Hemmungen zu begreifen sucht. Man darf die Kunst nicht verinseln und aus dem übrigen Leben der Völker herauslösen, wenn man ihre Wege verstehen will.

Wo die Perspektive am Ende jener Strecken des „Schlafes" aufgewacht und kräftig wirksam geworden ist, dazu haben im Seelenleben der Völker wieder besondere Voraussetzungen gehört.

In *Ostasien* ist der über Indien und Turkestan zugetragene Same auf so fruchtbaren Boden gefallen, daß man versucht ist, jenes vorhin auf die Griechen angewandte Lynkeuswort auch hier zu gebrauchen. In der Perspektive sind Chinesen und Japaner zu hoher künstlerischer Vollkommenheit und Wirkung gelangt, obgleich ihnen der Gedanke, sie mathematisch zu einem Ende zu führen, ferngeblieben ist.

Um das zu verstehen, muß man es auf dem Hintergrunde sehen, daß der ostasiatische Geist, wie mehrfach bemerkt worden ist, das Leben auf begriffliche Formeln zu bringen, zu zergliedern und systematisch aufzubauen vermieden hat, aus Scheu, dadurch dem Leben viel von seiner „Rundung und Fülle" zu nehmen. Man sollte nicht sagen, die Ostasier seien im Versuche steckengeblieben.

Im Italien der Renaissance ist das von den Griechen begonnene Zusammenschauen der Natur durch die Schöpfung der Zentralperspektive auch wissenschaftlich zu einem Ende geführt worden, wobei man anfangs manches, was das Altertum schon besessen hatte, noch einmal fand. Es ist müßig zu grübeln, ob die Perspektive hier auch ohne die Anregung durch die Alten entstanden wäre, denn Tatsachen wie die, daß aus dem Altertume der Gebrauch von Verkürzungen durch Werke und Worte herübergerettet, also nicht ganz abgerissen war, lassen sich aus der Geschichte nicht versuchsweise entfernen.

Die griechische und römische, die mittelalterliche und die ostasiatische Kunst zeigen, daß in der Hinneigung zum Sehbilde zwar ein Reiz wirken kann, sich ihm zu nähern, aber nicht gerade der Drang, zum Ende zu gelangen. Es muß in der Renaissance selbst etwas gelegen haben, was über das im fernen Ostasien Erreichte hinaustrieb. Da scheint es offenbar, daß wir, wie im griechischen fünften Jahrhundert, von einem Umschwunge sprechen können, der mit dem beginnenden neuen Leben in den Naturwissenschaften eng verkettet ist: Leon Battista Alberti konnte um 1450, ähnlich jenem Pamphilos, sagen, wer keine Geometrie verstehe, werde selbst bei größten sonstigen Gaben nie ein tüchtiger Maler werden. So wunderlich heute solche Worte klingen, sie sind zu verstehen aus dem Stolze jener Zeiten, zur Aufweisung von mathematischen Gesetzen nun auch die Kunst zur Ordnung einer Wissenschaft erhoben zu sehen[1]). Und die in ihnen liegende Gesinnung hat doch ungeheure Wirkung gehabt. Sie hat ja der ganzen europäischen Malerei der letzten vier Jahrhunderte zugrunde gelegen, und bis vor kurzem konnten perspektivische Fehler dem Beschauer den Genuß eines Werkes trüben, wenn nicht zerstören.

Erst ungefähr um 1500 n. Chr. drängt die *europäische Malerei unter italienischer Führung* zu einem Abschluß und bindet sich mit wahrer Wonne eng an die Sehbilder, wie sie nach damaliger Meinung die leiblichen Augen empfangen oder empfangen könnten. Damit verschwinden aus der Kunst Europas „vorstellige" Züge wie die auf S. 100 aufgezählten.

Die von der Renaissance dargebotene Lösung ist gewiß nicht unmittelbar allein der Natur abgelesen, sondern geometrisch durchdacht unter anfänglicher Benutzung jener Hilfsgeräte, die, wohl auf Leonardischen Gedanken fußend, A. Dürer in prachtvoll anschaulichen Holzschnitten festgehalten hat. Nur mit solchen Mitteln konnte der Mensch den inneren Hemmungen ganz Herr werden.

Indessen verlangt auch ein nach diesen Hilfen gebautes Bild vom Beschauer noch manche Entsagung. Wahr ist es immer nur, wenn er es nur mit Einem Auge in der Richtung, ja von dem Punkte aus ansieht, für den es entworfen ist. Übrigens ist ein perspektivisches Bild bekanntlich selbst unter dieser Voraussetzung niemals ein mathematisch getreues Abbild des Seheindruckes, den die Netzhaut des Auges empfängt, da diese die Innenfläche einer Hohlkugel ist, während unsere Bilder unter der Annahme entworfen werden, sie würden von einer Ebene aufgefangen. Daher werden genau zentralperspektivische Konstruk-

[1]) Vgl. S. 97.

tionen oft, besonders nach ihren Rändern zu, derart unerträglich, daß jeder Maler sie meiden oder mildern muß. Bei alledem regt sich in uns die Frage, ob wohl ein Grieche nach seiner Geistesart dazu gegriffen hätte, ein einäugiges Sehen anzunehmen, wie es die eben genannten Hilfen tun.

Auch in *neuerer Zeit* können wir Beziehungen zwischen Naturwiedergabe und Wissenschaft bemerken. So hängt das gründliche Zerlegen und Verarbeiten gewisser Farbenerscheinungen durch impressionistische Maler zusammen mit den einige Jahrzehnte vorher lebhafter einsetzenden optischen Studien auf diesem Gebiete. Und weiter: Sollte nicht die Auflösung der als Druck empfundenen mathematischen Perspektive durch den um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert auftretenden Expressionismus in Bezug dazu stehen, daß eben zur Zeit seines Auftretens eine Welle der Abneigung gegen die „wissenschaftliche" Weltanschauung weite Kreise überflutet hat? worüber man sich nicht hinwegtäuschen lassen darf durch das gleichzeitige Vordrängen der anwendbaren, der technisch nützlichen, Wissenschaften.

Ich habe angedeutet, daß die sehbildliche Malerei auch nach der griechischen grundsätzlichen Entscheidung nicht auf einmal fertig herausgesprungen ist, sondern daß sie noch lange Zeit gebraucht hat, bis sie, selbst nur rein erfahrungsgemäß und ungefähr, die Erscheinungen meistern gelernt hat, und noch viel längere, mehr als anderthalb Jahrtausende, bis sie in den Stand gekommen ist, jede gewünschte Ansicht perspektivisch fehlerfrei zu entwerfen. Das Formgedächtnis, innerhalb der bisherigen geradvorstelligen Art allmählich vortrefflich geschult, hat sich nur schwer und Schritt für Schritt auf die durch das Auge vermittelten Eindrücke zurückgezogen, so daß man immer von neuem offen oder versteckt Züge der selbstwüchsig-geradvorstelligen[1]) Art in das Reich der anerzogenen sehbildmäßigen wieder einbrechen sieht.

Ob sich jemand die Perspektive schnell, langsam oder gar nicht aneignet, hängt davon ab, wie in ihm die Fähigkeiten ausgebildet sind, durch welche bildkräftige Vorstellungen entstehen können. Genau perspektivisch zeichnen kann aber nur, wer bestimmte mathematische Sätze weiß und beim Aufbau seiner Bilder zu befolgen versteht. Ist er darin nicht streng erzogen oder hält er sich nicht scharf in Zucht, so wird man ihn immer wieder auf Abwegen ertappen. Immer liegt zwischen uns und der Wiedergabe des Seheindruckes als schwer zu überwindendes Hemmnis unser eigenes Inneres.

Ja, es gibt im Laufe der Geschichte Zeiten, wo die in jedem Menschen stets vorhandenen und nur niedergehaltenen Gegenkräfte sich stärker regen, während die Perspektive „schläft", wie ich es genannt habe. — Sie ist, im Gegensatze noch zur *hellenistischen* Kunst, der *spätantiken* gleichgültig geworden. Man ist nicht mehr darauf bedacht, durch die Linienführung und Schatten eine Bildtiefe und Körperlichkeit vorzuspiegeln. Die Schatten schwinden, und die Linien hält man vielfach auf der Fläche, statt sie in die Tiefe zu führen. — Durch lange Zeit und in mancherlei Wechsel hat sich diese Zersetzung der perspektivischen Kunst hin-

[1]) Vgl. S. 98; 345.

gezogen. Es mischte sich dabei in merkwürdiger Weise Perspektivehaltiges mit Vorspektivischem, das nun, überhaupt wo das echte Griechentum zurückging, wieder an die Oberfläche stieg. Wenn damals der von griechischer Bildung durchtränkte Boden auch „vorgriechische" Formen hervorgebracht hat, so beruht das also in den meisten Fällen nicht darauf, daß örtliche Kunstwerke aus längst vergangenen Zeiten die Formen überlieferten, sondern darauf, daß in den Menschen vorperspektivische Geisteszüge wiederauflebten. — Die *byzantinische* Malerei[1]) [309] verlor zwar das von der Antike besessene Gefühl für eine gewisse Einheit des Sehbildes so gut wie vollständig, aber dachte nicht daran, die perspektivehaltigen Verkürzungen wirklich ganz aufzugeben. Die Zeichnung der dargestellten Gebäude und sonstigen Gegenstände zeigt doch immer noch Abschrägungen, die perspektivische Gewohnheiten bewahren; die einzelnen Gestalten zeigen wenigstens Spuren der runden Modellierung, und in den Gruppen treten, wenn auch in neuartigen Formen, Tiefenordnungen hervor.

Auch die von uns heute erlebten Versuche, die Perspektive stark zu lockern, gehen doch nur bei einzelnen Theoretikern so weit, die Verkürzungen völlig zu verleugnen, weil sie sich mit einem Flachbilde nicht vertrügen. Das ist dann eine Angelegenheit, die mit ursprünglicher Geradvorstellung, also dem, was uns hier beschäftigt, nichts zu tun hat. — Zur Sache hat schon G. Krahmer bemerkt, wenn man meine, daß die Zweidimensionalität im eigentlichen Wesen der auszuschmückenden Fläche gegeben und begründet läge, und „wahre" Flächenkunst deshalb zweidimensional sein müsse, so sei das ein Werturteil, das von dem zeitlich gebundenen persönlichen Geschmacke des Urteilenden abhänge und überhaupt erst durch den Gegensatz zur aufgelösten Fläche habe gewonnen werden können.

Gemessen am genau Perspektivischen, das den Zeichner fest bindet, sobald er einmal seinen Standpunkt gewählt hat, läßt gewiß das vorstellige Zeichnen der Auffassung des Künstlers weiten Spielraum. Aber wir haben ja gesehen[2]), daß diese Freiheit durch die geradvorstellige Natur der vorgriechischen Vorstellungsbildung bedeutend eingeschränkt ist und daß die Sprache der Kunst unendlich bereichert worden ist, als sie von der Geradvorstellung loskam und [in] den Schrägsichten Leben gewann.

Darin liegt eine der größten Taten der Griechen. Was im fünften Jahrhundert geschehen ist, bedeutet die gewaltigste Wendung auf dem Gebiete des künstlerischen Sehens in der Weltgeschichte. Wieviel weniger besagt ihr gegenüber die mathematische Vollendung der Perspektive in der Renaissance, eine so bedeutende und wichtige Leistung dies auch ist. Ob man es als Segen oder, wie einige Hitzköpfe wollten, als Unsegen für die Kunst wertet, jedenfalls haben doch jene griechischen Künstler dem Flach- und Rundbilde für Jahrtausende neue Richtung gewiesen und der Zeichnung und Malerei den Weg gebrochen für den Zug von der bloßen Flächendarstellung über das Empfindenlassen des

[1]) K. Wörmann.
[2]) S. 157.

Körperlichen und das bildliche Gestalten des Raumes hin bis zur Luftperspektive und den Lichterscheinungen, einen stolzen Zug, in den immer neue Völker, jedes an der seinem Wesen entsprechenden Stelle, eingetreten sind und noch eintreten werden. Erst unsere Zeit hat Versuche gebracht, diesen Weg wieder zu verlassen [310] und neue einzuschlagen.

Wäre, was man sich vorstellen kann, die griechische Wendung eine innervölkische, lediglich griechische Angelegenheit geblieben, so würde auch unsere Naturwiedergabe, wie die der ganzen Welt, auf denselben Grundsätzen beruhen wie die ägyptische, wenn auch mit anderen Ausdrucksarten; es müßte denn einem anderen Volke ein ganz gleicher Sternenstand wie damals den Griechen beschieden worden sein.

VI. DIE NATURWIEDERGABE IN DER FLACHBILDLICHEN GRUNDFORM DES STEHENDEN MENSCHEN

Da es für die weitaus meisten Beschauer ägyptischer Denkmäler durchaus richtig ist, daß die zeichnerische Kunst Ägyptens „uns zunächst durch ihre merkwürdige Behandlung der menschlichen Figuren befremdet“ [311], hat es entscheidende Bedeutung für unser Verhältnis zur ägyptischen Kunst, ob und wie wir uns in ihre Menschengestalt, wie sie im Flachbilde erscheint, hineinzufinden verstehen. Zwar lehrt die Erfahrung — ich habe das außer bei engeren Fachgenossen [312] besonders bei Künstlern beobachtet —, daß es nicht allzu schwer ist, sich wenigstens ästhetisch mit den meisten Flachbildern des Menschen abzufinden und selbst sie liebzugewinnen. Aber mit dem Überwinden der Geschmackshemmnisse scheint mir nicht alles getan: Wir müssen durchaus versuchen, auch die erkenntnistheoretischen Grundlagen richtig zu verstehen. Natürlich können diese keine anderen als die der sonstigen Naturwiedergabe sein und ohne deren Kenntnis nicht richtig erfaßt werden. So liegt es uns in diesem Hauptstück ob, die in den vorigen gewonnene Erkenntnis der Geradvorstellung auf den wichtigsten Gegenstand der Zeichenkunst anzuwenden.

Wie auf so vielen anderen Gebieten wird auch hier geschichtliches Vorgehen den Schlüssel zum Verständnis liefern. Wir müssen also Entstehung und Wandel der Formen verfolgen und werden sehen, daß gerade frühe Bildwerke wichtige Belege stellen. Die ägyptische menschliche Flachbildfigur ist nämlich nicht in der Urzeit entstanden und seitdem als ein Überlebsel unverändert mitgeschleppt worden. Nein, wir sehen sie vor unseren Augen allmählich entstehen. Ihre Bestandteile sind erst in der gleichen Zeit gesichert worden, wie die eigentlich „ägyptische“ Kunst, und sie hat dann weiter noch ihre Geschichte gehabt.

Die Tatsache allein sollte den Ägyptern nie vergessen werden, daß sie schon in der fünften Dynastie (um 2500) Werkzeichnungen haben, in denen die Teile der Menschengestalt in ein festes Verhältnis gebracht werden (Abb. 323).

So will ich im folgenden versuchen, dem Leser ein Verständnis dadurch zu vermitteln, daß ich die vorhandenen Erscheinungen in der Reihenfolge ihres Auftretens festlege und der Bedeutung einer jeden nachgehe. Ich werde mich auf diesem Wege bemühen, zwar stets das einzelne Denkmal im Rahmen des Ganzen zu sehen, aber mich doch auch davor hüten, Gedanken in die Kunst einer Zeit hineinzulegen, die ihr noch fremd waren.

Zuvor muß ich jedoch meine jetzige Aufgabe schärfer abgrenzen. Denn ich werde hier aus dem großen Gebiete der Menschendarstellung im Flachbilde vor

allem einen Ausschnitt betrachten. Ich will nämlich eigentlich nur diejenige Figur untersuchen, die ich in ihrem allgemeinsten Eindruck beim Leser als bekannt voraussetzen darf (Taf. 1), denn sie ist ja beinahe eine Art Wahrzeichen der ägyptischen Kunst, und zu ihr greift der Ägypter seit der Pyramidenzeit fast ausnahmslos, wenn er einen ruhig stehenden Menschen zeichnen soll. Diese Gestalt ist es, die ich „die Grundform" nenne. Der Gedanke an sie wird unsere Behandlung der einzelnen Körperteile ordnen helfen. Wenn wir nun noch alles ausschalten, was die ägyptischen Menschenbilder erst zu Kunstwerken macht, so ergibt sich als Ziel dieses Hauptstückes im wesentlichen nur die Darlegung, welche Vorstellungen von den Teilen des Menschen der Ägypter zugrunde gelegt hat, wenn er seine Bilder schuf.

a Frauenfiguren von rotfigurigen Töpfen. Vz.

Abb. 288

b Klageweiber. NR.

Die Zeugnisse reichen weit in die Vorgeschichte zurück zu Figuren auf Tontöpfen (Abb. 141), dem Bilde von Hierakonpolis (Abb. 144) und Bildern auf Felsflächen. Man darf ihrer Natur nach solche Gebilde nicht allzusehr auf bestimmte Ansichten der Körperteile pressen. Immerhin kann man aus ihnen einiges gewinnen und sehen, daß Keime zur späteren Form schon vorhanden sind. Es leuchtet ein, daß diesen ältesten Zeugen eine längere Entwicklung vorausgegangen ist, die gesichert hat, was man für das Menschenbild brauchte: Man ist auch schon ziemlich weit auf dem Wege, die „Schau" dadurch zu festigen, daß man den Teilen der Gestalt gewisse „Ansichten" zuteilte, das Wort Ansicht, wie vorher, nur aus Bequemlichkeit genommen, unter dem auf S. 99 ausgesprochenen Vorbehalte.

Betrachten wir zunächst die von der späteren (Taf. 15,2) recht abweichende Zeichnung der Frau (Abb. 288 a). Die Armhaltung, die Tanz oder Klage bedeuten kann, lassen wir beiseite. Welche Ansicht für den Kopf gewählt ist, bleibt bei der Roheit der Zeichnung unklar. Die Brust scheint von vorn gesehen, doch fällt auch dann auf, daß die Brüste nicht angedeutet sind. Mittel zu ihrer Wiedergabe hätte auch die Vordersicht gewährt; lassen doch sogar noch griechische Werke des fünften Jahrhunderts, zum Beispiel das Ludovisische Relief[1]), sie über beide Seiten des von vorn gesehenen Rumpfes hinausragen, genauso wie vereinzelte ägyptische Zeichnungen aus dem Neuen Reiche (Abb. 288 b) und

[1]) Propyl. 3, Taf. XX.

die mexikanische von Abb. 289. Die unter der schmalen Gürtelstelle breit ausladenden Hüften und die ungetrennten Schenkel scheinen von vorn gesehen, vermutlich um Platz für die Geschlechtsteile zu schaffen, die bei genauer Ausführung auch in dieser Figur sich zeigen würden, und auf Rundbildern meist sehr breit angegeben sind. Manchmal[313] finden sich auch Füße angedeutet und scheinen dann von der Seite gedacht. Öfter jedoch fehlen sie bei diesen Frauenbildern, eine Eigentümlichkeit, die man auch bei den Rundfiguren beobachtet und die wir wohl durch irgendeine zauberische Absicht zu erklären haben.

Abb. 289
Mexikanische Zeichnung.

Bei den Männerfiguren (Abb. 290) ist die Ähnlichkeit mit der späteren ägyptischen Form größer. Der Kopf ist offenbar von der Seite gesehen, da am vorderen Umrisse die Nase und in der Fläche, wenn überhaupt, dann nur ein einziges Auge angegeben ist. Die Füße und die Beine mit ihren getrennten Schenkeln sind nach einer Seite gerichtet. Erwähnenswert sind daneben auch hier schon die breiten Schultern. Es ist nicht überflüssig alles dies festzulegen, denn es ist durchaus nicht selbstverständlich. Es gibt von Kindern und Naturvölkern viele Zeichnungen, die von vorn vorgestellte Menschengesichter, keine deutlich breite Schultern und keine seitwärts gerichteten Füße ausweisen.

Ich habe bei diesen Männerfiguren die Brust und den Leib übergangen, weil durchaus unklar ist, wie sie aufzufassen sind. Zwar kann man den wenigen Figuren der Bilder aus Hierakonpolis, die in größerem Maßstabe, aber leider nur in Umzeichnung veröffentlicht sind[314], im vorderen Brustumriß eine Anschwellung sehen wollen, die der Figur größere Ähnlichkeit mit dem Bilde auf Taf. 8,2 und der späteren klassischen Grundform geben würde. Aber ich möchte diese Ausbuchtung, auf der gedruckten Tafel oder schon am Urbilde, für einen Zufall halten, da sie um so weniger betont werden darf, als sich bei den anderen, allerdings viel kleiner veröffentlichten Bildern des Grabes und denen der Töpfe etwas Ähnliches nicht erkennen läßt. Man kann vielmehr als wahrscheinlich annehmen, daß, wenn man von den Malern sorgfälltiges Durcharbeiten der Brust verlangt hätte, sie kaum anders geworden wäre als bei den folgenden Darstellungen.

Erst mit diesen wichtigen und klaren Reliefbildern, die etwa in das Ende der Vorgeschichte, also kurz vor 3200 gehören mögen, bekommen wir sicheren Boden unter die Füße. Zum Glück ist uns nicht nur das schöne Schalenbruchstück des Berliner Museums von Taf. 2,3 erhalten. Es ist eins der zahlreichen Beispiele des Bildgedankens, in dem ein Krieger die Waffe über einem Gefangenen schwingt. Da läge es nahe, die Bildung der Brust zu deuten, als sei der Oberkörper des Siegers unter dem Schwunge des Armes uns zugedreht. Vor diesem falschen

Abb. 290. Männer von rotfigurigen Töpfen. Vz.

Schluß aus dem Schalenrelief sind wir dadurch bewahrt, daß in den Reliefs des gleichzeitigen elfenbeinernen Messergriffes vom Gebel el-Arak im Louvre[1]) an allen dargestellten Männern trotz anderer Tätigkeit diese Brustwiedergabe zu sehen ist. Sie gehört also nicht nur zu einer gewissen Art von Handlungen, sondern hat als die allgemeine Darstellung der Zeit für die Männerbrust zu gelten. Wir sehen den Kopf in Seitensicht mit dem von vorn gesehenen Auge darin; die Beine und Füße wieder von der Seite. Von den Beinen ist, wie auf den Schiefertafeln (Taf. 3), das eine dadurch als das von uns entferntere gekennzeichnet, daß es im Schoße vom Umrisse des näheren überschnitten wird. Die Zehen sind, wie ein anderes Bruchstück der Schale zeigt, auch an Dem Fuße nicht dargestellt, den wir von außen zu sehen glauben[315]. Die Sohlenwölbung ist nicht beachtet; auf einigen Schiefertafeln aber könnte man eine ganz flache erkennen (Taf. 2,2). Die Kniescheiben sind, wie bei den vorgeschichtlichen Riesenstämmen von S. 326, durch Dreiecke angedeutet. Der Vordersicht der Brust entsprechen die Schultern,

[1]) Propyl. 2^3, 185,2,3.

dagegen nicht der erhobene Arm, der natürlich der rechte sein soll, wenngleich manch heutiger Betrachter ihn für den linken nehmen wird. Wie die Hüftgegend mit dem Gürtel, an dem die Gliedtasche hängt, gedacht ist, bleibt unklar. Unbefangen würde man sie wohl am ehesten als Seitensicht deuten; jedenfalls ist kein Zeichen dafür da, daß der Leib etwa von vorn zu denken sei. Der Nabel ist nicht vorhanden.

Ein solcher Aufbau der Figur entspricht dem Vorgange, den wir unter anderem noch bei den Menschenbildern der älteren griechischen Kunst finden. Es ist derselbe, den wir im vierten Hauptstück überall bei vielgliedrigen Körpern bemerkt haben, wenn sie nicht eine einzige, leicht einprägsame Ansicht gewähren, in der alles liegt, was dem Zeichner wesentlich scheint. Daß die reich gegliederte Gestalt eines Menschen mit ihren beiden rechtwinklig zueinander stehenden gleichwertigen Ansichtebenen zu den recht verwickelten Körpern gehört, ist klar.

Ab und zu sieht man die volle Brustzeichnung später wieder, zum Beispiel in Abb. 291, einem jubelnden Mann aus der Zeit Ramses des Dritten, wo die Vollsicht der Brust vielleicht durch die ausgebreiteten Arme angeregt sein könnte. An eine Seitwärtsdrehung ist nicht zu denken, vielmehr gilt für die körperliche Lage der Schultern und der Brust das auf S. 214 Anfang Bemerkte.

Bei der menschlichen Gestalt von Taf. 2,3 hat die Kunst nicht Halt gemacht. Den nächsten Schritt bedeutet die Stiertafel (Taf. 2,1). Zeitlich mag diese dem Schalenrelief etwa gleichstehen, entwicklungsgeschichtlich aber folgt sie ihm. Wir freuten uns bei ihr schon über den Reichtum an lebendigen Formen, der sich hier ankündigt — etwa im Teller der oberen Hand und im Eindrucke des Hufes in die Wade.

Wir sehen Füße und Beine sowie den Kopf wieder deutlich von der Seite. Auch die Gegend des Bauches, der über den tiefliegenden Gurt mit der Gliedtasche etwas herausdringt, wird man als Seitensicht auffassen. Die Schultergegend aber ist, wie die Schultern selbst und die kräftig herausgearbeiteten Schlüsselbeine zeigen, von vorn vorgestellt. Nicht so einfach ist die Brust abzutun, aber gerade sie richtig zu erklären, ist für uns wichtig. Wir bemerken gegenüber dem Schalenstücke, daß die beiden gleichen Brustmuskeln verschwunden sind. Zwar liegen auf der Brust einige Muskeln, die aber kaum genau bestimmbar sein dürften. Jedenfalls sind nicht beide vorhanden, und wir dürfen die Brust nicht mehr als Vordersicht ansprechen. Dafür aber entdecken wir etwas ganz Neues: Noch in der Brustfläche, aber dicht an ihrem Rand, ist deutlich eine Brustwarze in scheibenförmigem Hofe angegeben, die also nicht als vorspringend aufgefaßt ist. Zu dieser Lage der Warze ist es leicht, aus Ägypten und dem Auslande, von Naturvölkern und Kindern Vergleichsstoff beizubringen, von dem einiges wenige genügen muß. Am nächsten steht wohl das gemalte Mädchen aus Kreta (Abb. 292), bei dem die Warze genau so dicht an den Umriß gerückt ist[316]. Das gleiche gilt aber auch von der Schmiererei eines neunjährigen Jungen, der (Abb. 293) seine Vorlage, ein Halbmondgesicht — von da stammt das seitlich gesehene Auge —, spielerisch erweitert und dabei Kokarde und Knöpfe ebenso wie jene Brustwarzen

eingesetzt hat. Bei dieser Kinderzeichnung und der Kreterin geht aus den Bildern selbst hervor, daß beiden Zeichnern der Unterschied zwischen Vorder- und Seitensicht wohl bewußt gewesen ist. Man wird bei ihnen auch das Bestreben fest-

Abb. 291. Jubelnder Mann. NR.

Abb. 292. Mädchen. Malerei aus Kreta.

stellen, Seitensichten der Gestalten zu geben. Aber die Vorstellung der runden Scheibenform von Brustwarze, Kokarde und Knopf war doch zu eindringlich, als daß sie im Körperumrisse verschwinden durften. Sie erscheinen daher klar

Abb. 293. Kinderzeichnung.

Abb. 294
Vogel mit Angabe des Afterschlitzes. Spz.

sichtbar, dicht an ihm, genau so wie in den Kronen von Abb. 79 und 299 die eigentlich über der Stirnmitte liegenden Schlangenwindungen. Die Reihe der Beispiele schließe das Vogelbild von Abb. 294 mit dem Afterschlitze (der „Kloake") [317], dessen Lage im Bilde ebenso widersinnig ist wie in Abb. 15 die der Hundepfote unter der Sohle des Herrn.

Es kann nach allem keinem Zweifel unterliegen, daß in der Stiertafel die Brust eine Seitenvorstellung wiedergeben soll. — Auf S. 291 werden wir, wie zu erwarten, dasselbe Verhalten beim Nabel finden.

Aus der Stiertafel lernen wir weiter, daß wir die Schultergegend nicht einfach zur Brust ziehen dürfen, sondern beide besonders behandeln müssen, erkennen endlich aber in dieser Figur ein wichtiges Bindeglied zwischen der Menschendarstellung von Taf. 2,3 und der späteren ägyptischen.

In der nächstfolgenden Zeit finden wir unter den erhaltenen Denkmälern keine so scharf greifbaren Figuren wie die letzten. Die beiden Brustmuskeln bleiben nun bis auf gewisse absichtliche Fälle endgültig verschwunden, aber auch die Brustwarze in der Fläche können wir nicht mehr erkennen (Taf. 5 und 6,1). Manchmal glauben wir zu beobachten, was ich schon bei den Männern von Hierakonpolis gestreift habe, wie sich nämlich (Taf. 8,2) der vordere Brustumriß leicht auswölbt, aber auch, wie sich die Härte des Überganges von der schmalen Brust zu den breiteren Schultern dadurch mildert, daß die Brustfläche etwas breiter wird, ohne daß sich die Ansichtsweise geändert zu haben scheint.

Bald aber können wir gleichsam an festen Wegemarken verfolgen, wie man vom innerlich noch haltlosen Bilde Narmers allmählich zu der zusammengefaßten und straffen Gestalt schreitet, in der die zweite oder dritte Dynastie die von nun ab führende „ägyptische" Menschenfigur des Flachbildes geschaffen hat.

Die Bilder, die der siebente König, Semempses-Semerchêt [318], auf den Felswänden der Sinaihalbinsel hinterlassen hat (Taf. 8,3), zeigen schon echt ägyptische „Haltung", wie sie bei Usaphaïs-Wedimu, dem fünften König der ersten Dynastie, noch nicht ganz erreicht ist (Taf. 8,1). Ich denke dabei auch an die nun wohl bewußte [1]) breite, gerade Schulterlinie, die man seitdem nicht mehr aus der ägyptischen Kunst hinwegdenken kann.

Nach den vorliegenden Veröffentlichungen scheinen die Felsreliefs des Semempses-Semerchet [318], aber doch noch nicht bis ins letzte die klassische ägyptische Form zu haben [319]. Wie diese, die Grund*form*, aussieht, zeige uns das Holzrelief aus dem Grabe des unter König Djoser aus der dritten Dynastie (um 2750) begrabenen Hesire (Taf. 1 u. 9), ein Werk, das zur edelsten Flachkunst aller Zeiten und Völker gehört. Was wir in der Schiefertafel Narmers noch im Entstehen sahen, das finden wir hier und überhaupt bei guten Relieffiguren der Pyramidenzeit schön entfaltet. Eine Fülle verhaltenen und doch klaren Lebens bewegt Umriß und Fläche, trotz der keuschen Feinheit der Hebungen und Senkungen, die sich oft, wenigstens in unserem nordischen Licht, erst dem Tastsinn voll erschließen. Wir bemerken nun bei Hesire im einzelnen folgendes: Die Brustfläche ist, wenn auch etwas breiter als bei der Stiertafel, so doch immer noch verhältnismäßig schmal. Die Absetzung der großen Muskeln nach unten beschränkt sich auf den vordersten Brustteil. An der Stelle der bloßen Ausbuchtung oder der in der Fläche liegenden Warze erscheint jetzt ihr unverkennnbar aus dem Umriß vorspringendes Seitenbild. Der Bauch tritt über der Gürteleinziehung leicht und

[1]) S. 18.

natürlich heraus. Vor allem aber sehen wir nun deutlich auch den Nabel, und zwar liegt er nahe dem vorderen Umriß in einer Grube, die nach oben verflacht ausläuft. Andere Reliefs stellen auch die Polster um den Nabel dar[320], und zwar seitwärts zusammengeschoben. Manchmal, vor allem in Amarna, treffen wir statt des senkrechten ein waagerechtes Nabelbett.

Für die frühere Art der Beschäftigung mit ägyptischer Kunst ist es bezeichnend, daß die eigentümliche Lage des Nabels erst durch A. Erman 1885 angemerkt worden ist. Seine Schilderung zählt zum ersten Male alle wesentlichen Bestandteile der Grundform des Menschen auf und lautet[321]: „In dem Bestreben, jeden Teil des Körpers möglichst von Der Seite zu zeigen, von der er sich besonders bezeichnend ausnimmt, bilden die ägyptischen Zeichner einen Körper, dessen wunderliche Wendungen der Natur durchaus widersprechen. Im allgemeinen wird er in Seitenansicht gedacht, wie das der Kopf, die Arme, Beine und Füße zeigen. Aber in diesem seitlichen Kopfe steht dann das Auge von vorn, und vollends der Rumpf fällt ganz verworren aus. Die Schultern sind nämlich von vorn gesehen, während die Schenkel doch in Seitenansicht stehen, und *Brust und Unterleib müssen zwischen diesen Stellungen vermitteln.* Bei der Brust geschieht dies dadurch, daß ihr hinterer Umriß einer Vorder-, ihr vorderer aber einer Seitenansicht angehört, der Unterleib (Bauch) ist etwa in Dreiviertel zu denken, wie dies die Stellung des Nabels zeigt." Die folgenden Worte, die sich auf die Arme, Hände und Füße beziehen, mögen vorläufig hier wegbleiben.

Gegen die Aufzählung der Äußerlichkeiten hätte ich nur in einem, allerdings wesentlichen Punkte Bedenken; das ist bei der hinteren Rumpfbegrenzung. Mir scheint die Annahme, sie enthalte den Umriß einer von vorn gesehenen Brust, durch nichts gerechtfertigt. Man kann mit mehr Recht eine Rückenlinie sehen, die oben etwas dadurch beeinflußt ist, daß sie ja in die Achselhöhle münden muß, wie überhaupt in dieser Kunst der Verlauf mancher Linie oder Fläche nur dadurch gelenkt ist, daß sie im Bilde bestimmte Punkte zu verbinden hat[1]). Ich meine, A. Erman hat nur unter dem Eindruck seiner Erklärung der Nabellage den hinteren Umriß so deuten können, wie er es tut. Immerhin muß, abgesehen von diesem Punkte, nach Ermans Worten jeder eine leidlich ägyptisch aussehende Figur ohne Vorbild, wie S. 117, zeichnen können. Für die Richtigkeit der Deutung aber beweist das natürlich nichts.

In der Tat ist, auch abgesehen von jenem Einwurfe, die Beschreibung eben nur, soweit sie die Äußerlichkeiten betrifft, zu billigen. Die Deutung dagegen halte ich in ihrem wichtigsten Teile für unrichtig.

(Rumpf[322]*.)* Zwar, daß man sich die *Schultern* in Vordersicht denkt, ist, wie ihre Breite zeigt, selbstverständlich, ebenso, daß zu ihrem Bereich auch noch die Schlüsselbeine gehören. Aber die Deutung des übrigen Rumpfes ist abzulehnen. Am bedenklichsten erscheint mir die oben von mir gesperrte Stelle, wonach der angeblich aus Seiten- und Vordersicht gemischte Leib zwischen von vorn gesehenen Schultern und seitlicher Ansicht der Beine „vermitteln" soll. Um das,

[1]) Vgl. für das Rundbild S. 327.

wogegen ich mich wende, recht herauszustellen, setze ich noch die verschärfte Fassung her, die F. W. v. Bissing der Ermanschen Ansicht gegeben hat, indem er sagt[323]: „Man hätte ihn (den Nabel) wie den übrigen Leib wohl von vorn geben können, hätte sich dem Künstler nicht das Problem geboten, aus der allein bezeichnenden Seitenansicht der Beine in die allein bezeichnende Vorderansicht der Brust und Schultern überzuleiten. Gewohnt, wie er war, bei leblosen Gegenständen und Tieren den Standpunkt mannigfach zu wechseln, konnte ihm das auch beim Menschen keine Bedenken erregen. Aber es ist eine geniale Lösung, daß er den schroffen Übergang von der Seiten- zur Vorderansicht mildert durch die dazwischengeschobene Dreiviertelansicht."

Doch nach allem, was wir sonst in den alten Flachbildern finden, ist es ganz unmöglich sich vorzustellen, daß ein ägyptischer Künstler sich bewußt geworden sei, verschiedene Dinge, die nicht zueinander paßten, zu verkuppeln, und daß er zur Vermittlung eine Zwischenansicht erfunden habe. Man beachte wohl, was auch v. Bissing richtig empfindet, daß es bei solcher Deutung sich um unbewußte Vorgänge handeln könnte: „Man sieht, diese ganze Darstellweise ist die bis ins einzelne überlegte Schöpfung Eines Künstlers. Sie kann so, wie sie vor uns steht, in der Hauptsache nicht natürlich geworden, sondern muß einmal erfunden sein." Schärfer kann wohl der Gegensatz zu dem, was wir uns im vorigen Kapitel erarbeitet haben, nicht zum Ausdruck kommen.

Auch in diesem Sonderfalle hat man vergessen, daß wir mit der Erman-Bissing' schen Erklärung der Art, wie der Nabel gesetzt ist, Gedanken beim alten Künstler annähmen, die wir ihm niemals zutrauen dürfen, sondern allenfalls einer Zeit, hinter der schon die Geschichte der Zeichenkunst liegt und die sich von der strengen Perspektive wieder zu lösen beginnt. Das ist etwas ganz anderes als das Übergleiten von einer Vollsicht in die andere, wie wir es auf S. 107 kennengelernt haben.

Was wir an die Stelle der abgelehnten Deutung des *Bauches* zu setzen haben, ist schon durch das auf S. 287 über die Brust auf der Stiertafel Gesagte gegeben: Völlig in die Umrißlinie rücken, wie die vorspringende Brustwarze, konnte der gewöhnliche Nabel nicht, da er ja dort verschwinden würde und man ihn doch nicht missen wollte. So erscheint er klar sichtbar neben dem Umrisse der Seitenansicht. Was sollte denn die Nabelstellung in Taf. 33,2 (Amarnazeit) vermitteln[1]), wo doch Schultern sowohl wie Schenkel in Seitensicht stehen[2])?

Obgleich die meisten übrigen Völker den Nabel als den Mittelpunkt auffassen, also ihn mit Vorliebe in die Leibesmitte rücken, läßt sich doch auch hier ein Gegenstück zum ägyptischen Verfahren beibringen: das mexikanische Bild von Abb. 289 mit dem als Kringel an der Bauchwand stehenden Nabel. Bei dieser Zeichnung ist übrigens der Bindeknoten des Schurzes, der doch unter ihm liegen sollte, in die Mitte des Gürtels gelegt. Bei ägyptischen Bildern ist das meist nicht der Fall, sondern die Gürtelschließe wird wirklich unter den Nabel gesetzt, ent-

[1]) S. 290. [2]) [Beachte die einmalige Darstellung der Schamspalte in Säve-Söderbergh, Four Eighteenth Dyn. tombs, Taf. 15, links unten].

weder (Taf. 9,1) in voller Breite sichtbar, oder, wie manchmal die Gürtelschließe am Königsschurze des Neuen Reiches, nur zur Hälfte, als sei sie am Umrisse scharf umbrochen. Es ist ja dem Ägypter auch sonst geläufig, solche über einen gezeichneten Körperrand übergreifende gleichseitige Gebilde zur Hälfte zu zeichnen, wie wir es zum Beispiel an dem Halbkreise über dem Gefäßfuße von Abb. 43 e sehen, also etwa wie oft an gewöhnlichen, gewölbten Kampfschildern des Neuen Reiches (Abb. 295).

Die Künstler der Pyramidenzeit finden öfters ein Vergnügen darin, ungewöhnliche Körperbildungen an ihren Bauernfiguren hervorzuheben. So hat einer einen stark hervortretenden Nabel bemerkt und den nun natürlich wie die vorstehende Brustwarze dem Umriß eingefügt[1]).

Es ist bemerkenswert, daß mit Bezug auf den Ort des Nabels manche Wesen mit dicken runden Bäuchen eine Ausnahme bilden. Den Landesgöttern am Throne Sesostris des Ersten (Taf. 22) ist mit wahrem Behagen ein praller Bauch mit einem in die Mitte gesetzten und dadurch die Rundung betonenden Nabel verliehen, ohne Rücksicht auf die gleich zu besprechende Zeichnung der darüberliegenden Bauchfalten.

Daß der vordere Umriß der *Brust* bei der klassisch ägyptischen Grundform eine Seitensicht darstellt, hat noch niemand bestritten. Gegen die Stiertafel ist ja die Warze jetzt in den Umriß geschoben, wo sie bei ihrem Hervorragen hinreichend deutlich gesehen werden kann[324]. Ihr Hof liegt dann oft um sie als halbe, manchmal noch von einer Pünktchenreihe umgebene farbige Scheibe (Abb. 210). Der hintere Brustumriß ist oben[2]) behandelt.

Es ergibt sich also, daß wir die Brust als eine Seitenvorstellung zu nehmen haben. Wäre sie eine wirkliche Ansicht, die Wiedergabe eines Sinneseindruckes und nicht vorstellig geschaffen, so müßten[3]) beide Schultern und Arme in der Fläche des Rumpfes liegen, von ihr gedeckt und sie in Seitensicht deckend, etwa wie in Abb. 313 links. Es ist auch wichtig festzustellen, daß sich keine Spur davon findet, daß die Brust der Grundform in ihrer breiten Sicht, also von vorn, gedacht sei. Davon müßte sich etwas in der Modellierung der Fläche zeigen. Sie erstreckt sich aber einwärts stets nur so weit, wie es etwa bei einer Seitensicht zu erwarten wäre; der von da bis zum Rücken liegende Flächenteil bleibt formenstumm. Man beachte endlich, daß in Flachbildern die Hautfalten unter den Brüsten (Taf. 27,1; 25,1; 42,5) stets nur ganz wenig in die Fläche eindringen, ebenso wie in der mexikanischen Zeichnung von Abb. 289. Wie scharf ziehen dagegen bei Rundbildern die Furchen und Wülste etwa in Magenhöhe wie Leisten quer über den ganzen vorderen Leib[4])!

Bei der Erörterung dieser Fragen sollte man nicht immer nur auf die Männerfiguren blicken, wo doch die Frauenbilder hier die beste Hilfe bieten. Wäre die Brustfläche des Menschen als Vordersicht anzusprechen, so möchte man gerade bei der Frau auch die zweite Brust zu finden erwarten, wozu es, wie wir gesehen

[1]) Atlas III, Taf. 15, 3. Zeile von unten links.
[2]) S. 290. [3]) Vgl. S. 312 unten. [4]) Propyl. 2^3, 333.

haben, der Möglichkeiten genug gegeben hätte. Wie bei Hesire ist auch bei den Frauenzeichnungen des Alten Reiches auf die meist verhältnismäßig geringe Breite des Brustkastens hinzuweisen.

Das Frauenbild bringt uns auf eine sehr wichtige Feststellung. Um einen Anhalt zum Bestimmen der Ansichten zu gewinnen, in denen sich die Körperteile des Menschen darbieten, hat man[325] auch die Kleidungs- und Schmuckstücke herangezogen, mit denen sie belegt sind. Wenn wir einen Schmuck, von dem wir aus Rundbildern wissen, daß er seinen Platz mitten auf der Brust hatte, auch in der Zeichnung inmitten der Fläche finden, so verlockt das, daraus zu schließen, hier

Abb. 296. Mumie mit aufgemaltem Brustschmuck. NR.

Abb. 295 Kampfschild des NR.

sei auch die Zeichnung der Brust selbst eine Vordersicht. Wohin das aber führt, zeigen Fälle, wo es sich um wirklich in Seitensicht gezeichnete Menschen handelt. Wenn etwas, so ist es sicher, daß die Mumie von Abb. 296 bewußt von der Seite gesehen ist. Danach scheint also die geflügelte kniende Götterfigur an der Seite, etwas über dem Ellenbogen, zu liegen. Und doch wissen wir von wirklichen Mumienhüllen her[1]), daß solche schützenden[326] Figuren immer nur auf die Vorderseite der Brust gemalt waren[2]). Ebenso kreuzen sich die Lederstreifen von Abb. 203 und Taf. 37,2 in Wirklichkeit vorn auf der Brust, in Flachbildern aber scheinbar auf dem Oberarm. Die Beispiele ließen sich durch andere Schmuckstücke beliebig vermehren. Ein genaues Gegenstück zu ihnen ist nun die Zeichnung der Frauenbrüste mit ihrer Bekleidung. Wir wissen aus unzähligen Rundbildern[3]), daß die breiten, vorn und hinten an den oberen Rocksaum genähten und über den Schultern geknoteten Bänder des älteren Frauenkleides gegengleich über beide Brüste liefen, denn sie waren gewiß nicht nur Rockträger, sondern auch Brusthalter. Wer würde aber auf den Gedanken kommen, aus Zeichnungen wie etwa Taf. 15,2 mit der bloßen Brust diesen Sachverhalt zu erschließen? Wir sehen also, daß die Lage von Schmuck- und Kleidungsstücken gar nichts für die

[1]) Propyl. 2[3], 400,3. [2]) Vgl. S. 148. [3]) Propyl. 2[3], 234; 236.

Ansicht der von ihnen bedeckten Körperteile besagt. Die Zeichner befriedigte es vollkommen, wenn die Auflagen sich zum Beispiel von einer Brustfläche abhoben. Das Verhältnis genau anzugeben, war ja auch kaum nötig, denn jeder, der das Bild sah, deutete seine Angaben aus der täglichen Erfahrung ohne Bedenken richtig. So beobachteten wir also an den Kleidern und dem Schmucke der Brust wieder, daß, sobald ein Köper auf der Zeichenfläche festgelegt ist, beim weiteren Vorgehen seine Werte, soweit es auf die Bestimmung von Mitte, Vorder- und

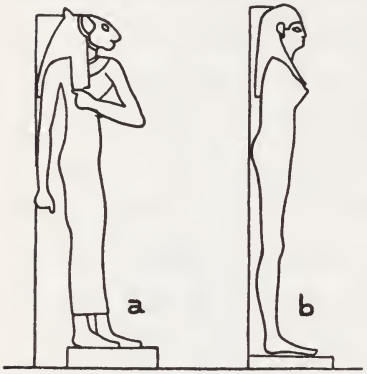


Abb. 297 a und b Zeichnungen von Rundbildern mit Rückenpfeilern. Spz.

Abb. 298. König mit der blauen Krone. NR.

Hinterseite ankommt, sich ändern können, so daß man in unserem Falle die Mitte der von Linien der Seitensicht eingefaßten Brustfläche nun gleichsam als Mitte der vorderen körperlichen Brustfläche behandelt.

Das macht sich auch bemerkbar, wenn es sich um die Bestimmung der *Rücken*linie handelt. Das altertümliche, aus Griffelscheide, Farbenbrett und Farbensäckchen bestehende Schreibzeug (Taf. 1) trug man, wie wir aus einer ganzen Reihe von Statuen wissen, gern so, daß das Napfbrettchen auf die Vorderbrust, Scheide und Säckchen jedoch auf das Schulterblatt fiel. Für den Zeichner (Taf. 9,2) tritt an die Stelle des Körperrückens die hinterste Linie der Zeichnung, wobei Vorn und Hinten natürlich aus der allgemeinen Bewegungsrichtung der Figur bestimmt werden. Daher kommt es, daß für uns Beutel und Scheide auf dem äußeren Umriß der Schulter liegen. — So können ägyptische Zeichner ein Standbild vor seinem Rückenpfeiler wie in Abb. 297 darstellen. Es genügte ihnen, die Vorstellung „Das Bildwerk hat hinten einen Pfeiler" klar wiedergegeben zu haben. Natürlich schaut uns dasselbe in streng seitlicher Zeichnung viel vertrauter an (Abb. 297 b). — Die breiten, weichen Bänder, die seit der achtzehnten Dynastie von einigen Königskronen auf den Nacken herabfielen, läßt man anfangs so laufen, als lägen sie der Schulter auf (Abb. 298); unter Amenophis dem Zweiten sieht man sie leicht gehoben[1]); in Amarna (das übrigens alle Arten hat),

[1]) Atlas I, 298.

flattern sie lebhaft. — Die ältere, lange Haartracht der Frauen ist im Rundbilde so geteilt, daß eine breite, geschlossene Masse hinten auf den Schulterblättern, der Rest in zwei dicken Strähnen vorn auf den Brüsten liegt[1]). Im Flachbilde fällt, der Seitensicht des Kopfes entsprechend, die eine dieser beiden Vordersträhnen vom Ohre aus senkrecht herunter (Taf. 12,2; 15,2), die hintere Masse aber wird so geführt, als sei der Fall durch den Schulterumriß bestimmt; dabei wissen wir doch aus zahllosen Rundbildern, daß die äußeren Schulterseiten überhaupt nicht berührt wurden. Es hat sich eben wiederum dem Zeichner der hinterste Umriß an die Stelle des Körperrückens geschoben.

Es ist zweckmäßig, hier einiges aus der Geschichte dieser Haartracht anzufügen. Wir beobachten vor allem, wie man anfängt, von den beiden Vordersträhnen auch die zweite hinter dem Gesichte hervor über die Schulter zu holen; und zwar ist dieser Versuch anscheinend nicht von der Darstellung menschlicher Frauen ausgegangen, sondern von einem gegen Neuerungen im allgemeinen spröden Gebiete, von der Darstellung von Göttern[327]; in Ägypten tragen ja deren viele ihr Haar so, daß es durchaus dem der Frauen gleicht. Seit sehr früher Zeit und immer stärker hat sich der Wunsch geregt, daß die Götter Menschengestalt haben sollten, auch die eigentlich als Tiere verehrten. Doch hat dieser Gedanke, der sich wohl von einem bestimmten Götterkreise aus verbreitet hat, niemals Alleinherrschaft gewonnen. Die Kraft der Tiergestalt war sehr groß, und nur wenige Götter erreichten volle Menschenbildung; meistens wurde eine Mischung vollzogen, bei der ein Tierkopf auf den Menschenkörper gefügt wurde (Taf. 39,2). Daß nun gerade diese tierköpfigen Mischgestalten sämtlich zu den Trägern der „Frauenfrisur" gehören, hat unter anderm gewiß einen Schönheitsgrund: Man wird zu ihr um so lieber gegriffen haben, als man darin eine wirksame Verklammerung des an sich — man denke etwa an den dünnhalsigen Ibiskopf des Schriftgottes Thot — oft widerstrebenden Tierkopfes mit der Menschenbrust fand. Und weiter ist es sehr begreiflich, daß man eigens für diese Verbindung von Tier und Mensch eine Neuerung geschaffen zu haben scheint: Während die rein menschlich gebildeten Gottheiten sich mit der alten Zeichenweise, also einer einzigen Haarsträhne auf der Brust, begnügen müssen, holt man bei den tierköpfigen etwa von der fünften Dynastie ab fast stets auch die zweite hinter dem Gesichte hervor. Dadurch, daß nun auch sie auf die Brustfläche fiel, wurde noch weit mehr der Eindruck erreicht, Tierkopf und Menschenbrust seien lebensfähig verbunden[328]. Für die Darstellung ganz menschlicher Frauengestalten hat die Neuerung nicht allgemeinen Beifall gefunden, denn man braucht sie da nur verhältnismäßig selten. Dieses Verhältnis ist beachtenswert, denn es hindert doch wohl, an bewußte Beobachtungen zu denken. Man wird eher so erklären müssen, wie auf S. 264 den Ansatz der Vogelflügel (Abb. 275) und den des Kronenhorns (Abb. 79), also hier nur aus der Absicht zu zeigen, daß die hinter dem Halse hervorkommende Strähne an der entsprechenden Stelle entspringe wie die ganz sichtbare. — Als Merkwürdigkeit sei hier darauf hingewiesen, daß man in Bronzefiguren der

[1]) Propyl. 2^3, 236; 291,1.

Spätzeit den runden Katzenkopf der Göttin Bastet ohne Vermittlung in den Menschenrumpf überzuleiten pflegt.

Eigentlich ist in der Grundform die Rückenlinie nur am Kopf und am Halse und dann erst wieder von der Achselhöhle abwärts zu sehen. So müßten also das Haar und jene Nackenbänder im Bilde hinter der Schulter verschwinden und erst unter der Achsel wieder hervortreten. Dessen sind sich gewisse Zeichner einigermaßen bewußt und handeln danach: Die Bänder zum Beispiel werden manchmal an die wirkliche Rückenlinie zu führen gesucht (Abb. 299) und durch die

Abb. 299
König mit der blauen Kappe. NR.

Abb. 300
Mann mit Lotosstengeln. NR.

Abb. 301. Betender. MR.

Schulter überschnitten, wobei sie aus Gewohnheit und doch auch der Natur der Grundform entsprechend, immer noch in einer kleinen Beuge fallen müssen. selbst wenn sie gar nicht mehr auf der Schulter liegen[329]. — Wenn ein Mann auf der Jagd im Papyricht sich ein paar langstenglige Lotosblumen über die Schulter gehängt hat, so daß die Blüten vorn, die Stengelenden hinten herunterhängen, so erscheinen in der Zeichnung (Abb. 300) diese Enden neben der Rückenlinie. — Ja, wir finden manchmal auch lange, der der Frauen ähnliche Männerfrisuren hinten auf dem geradesten Wege an den Rücken herangeführt (Abb. 301). Aus der Art, wie dieser Zeichner dann noch ganz ungewöhnlich die vordere Strähne geleitet hat, geht hervor, daß für ihn trotz der breiten Schultern die Brustfläche seiner Zeichnung hinten durch die Rücken-, vorn durch die Brustlinie der Seitensicht begrenzt ist. Im Grunde sind die beiden Teile des Haares hier bei der breitschultrigen Grundform ebenso geführt wie an der linken und mittleren Figur der oberen Reihe von Taf. 39,2, beim reinen Seitenbilde.

(Kopf und Hals.) Wie in der Kunst das Menschenbild, so ist in diesem selbst der Kopf das wichtigste. Kinder können, wie das Beispiel des Mädchens mit den Perlen auf S. 167 zeigt, den Kopf statt des Ganzen geben oder sie verleihen gleich den Naturvölkern ihm oft Übergröße vor Rumpf und Gliedern, ebenso wie ja auch die reifere Kunst noch lange ganze Figuren durch Größe als wichtig heraushebt. In Ägypten findet die Wertschätzung auch noch anderen Ausdruck: So sehen wir in einem guten Flachbilde der Pyramidenzeit[1]) den Kopf in fein durch-

[1]) [Selim Hassan, Excav. at Gîza 1929–1930, Taf. 28].

gearbeitetem Grubenrelief, den Körper nur in eingemeißelten Linien; und an den Reliefs im Grabe Sethos des Ersten hat man festgestellt, daß nur das Gesicht des Königs modelliert ist, während sein Körper in unmodellierter Fläche erscheint. — Über den Kopf in der ägyptischen Kunst enthält die Ermansche Beschreibung alles Wesentliche. Er, der eigentlich für den Ausdruck der Richtung des Handelns maßgebliche Teil, hat fast durchweg Seitensicht. Über die Drehungen um neunzig und hundertachtzig Grad vergleiche man S. 219.

Die Zeichnung *des Auges* mit seinen schwarzen Brauen und Lidrändern schwankt zwischen der Mandel- und Lanzettform. Zu Zeiten läßt man den äußeren Zusammenstoß der Lider in einen breiten sogenannten Schminkstreifen auslaufen, den dann das Brauenende begleitet. Im größeren inneren Winkel wird das Fleischwärzchen (die Karunkel) nicht beachtet. Der Regenbogen ist meist

Abb. 302
Rest der Zeichnung eines fressenden Pavians. NR.

braun — bei den blonden Libyern blau —, die Pupille schwarz, wenn nicht einfach beide schwarz. Das Menschenauge sieht man ausnahmslos von vorn, der urwüchsigen Vorstellung erscheint eben ein Auge in Vollsicht. Man hat an dieser Zeichnung wohl darum so hartnäckig festgehalten, weil man nur in ihr, mit dem deutlich sichtbaren Weißen, den vollen Kreisen des Regenbogens und des Sehsternes, ein Auge als lebendig und blickend empfand; dieses Leben erhöhte man ja zum Beispiel bei flachbildlichen Königsbildern in den Tempeln der Pyramidenzeit noch durch Einlagen aus Bergkristall und farbigem Stein mit kupfernen Lidern und Brauen[330]. Den Begriff der Schwierigkeit wollen wir auch von der Zeichnung des Auges fernhalten: Die ägyptische Zeichenkunst hat eine ganz ähnliche Aufgabe, wie sie ein seitliches Auge bieten würde, schon sehr früh gut bewältigt an den Fuß- und Fingernägeln des Menschen[1]) (Taf. 42,4; 43,2), und an sich würde ein scharf seitlich gesehenes Auge das Wesen der Geradvorstellung ebensowenig durchbrechen wie ein so gezeichneter Nagel. — In altbabylonischen Reliefs glaubt man öfters wirklich seitlich gesehene Augen zu finden. Doch ist das eine Täuschung. In solchem Falle hat ein recht dickes und rundliches Relief den Künstlern gestattet, das Auge in Vordersicht auf die Randfläche zu legen. Ein sehr merkwürdiges ägyptisches Auge sieht man an dem Paviankopfe von Abb. 302 nach einer Scherbenzeichnung[2]). Es zeigt keine Vordersicht, sondern ist seitlich zusammengeschoben, die Regenbogenhaut zu einem stehenden Langrund, das Sehloch zu einem senkrechten Strich. S. Schott macht mich darauf aufmerksam, daß das Bild auf den Totenpapyren des Neuen Reiches viele Gegenstücke habe: Allgemein schienen dort die Augen von Säugetieren und natürlich

[1]) Vgl. S. 303; 306.
[2]) [Vgl. dazu Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 74, S. 27 ff. mit Abb. 1 und 2].

auch von tierköpfigen Dämonen so gezeichnet zu werden[331]. Es liege also hier eine besondere Form für das Auge von Affe, Maus, Nilpferd und so weiter vor, wie andere Arten in den kreisrunden Vogelaugen, im eigentümlichen Falken- und Kuhauge. — Einem Bildhauer der fünften oder sechsten Dynastie hat es einmal gefallen, auch die Wimpern darzustellen (Abb. 303). Er hätte sie an den Lidsäumen des von ihm beibehaltenen üblichen Auges aufreihen können. Aber ihn kümmerte mehr, daß sie nach vorn gerichtet seien, und so stoßen wir hier wieder auf einen jener Bedeutungsumsprünge von Bildteilen. Was in der Zeichnung vorher nur das äußere Ende war, wird jetzt zugleich der vorderste Teil, und sendet vom Ober- und Unterlid je eine der anderen gleichläufige fein geschwungene Linie zur Nasenwurzel hin, eben die Andeutungen der Wimpern[1]).

Abb. 303
Kopf mit Wimpern. AR.

— Auch die griechische Kunst behält das von vorn gesehene Auge noch lange bei, auch als man anfing, durch Mienenspiel vorübergehende Erregungen auszudrücken[332]. In der ägyptischen Kunst zeigen sich diese niemals im Auge selbst. Ein weinendes Auge erhält drei vom ganzen unteren Lide, nicht nur aus dem Tränenwinkel, auf die Wangen laufende Wasserlinien[333] ; nur vereinzelt einmal fällt eine einzige aus dem Winkel. Das schläfrig blinzelnde Auge des müden Wächters in Abb. 136 (= Taf. 24,2) mag den Übergang bilden zum Ausdrucke dauernder Zustände, an denen der Ägypter durch die Gestaltung des Auges uns sehr wohl teilnehmen zu lassen vermag. So ist die Meisterschaft beachtlich, mit der das Neue Reich das gespannte Horchen des Blinden zu treffen versteht[2]). Die Reliefkünstler Ramses des Dritten wissen, wie schon Maler der Amarnazeit, den Gesichtern gefallener Feinde deutliche Todeszüge zu geben[334]. Drehungen des Augapfels sind mir unbekannt. — Dem Verhalten der verschiedenen Zeiten zur Augenbildung im Flach- und Rundbilde sollte man genauer nachgehen: Im Rundbilde sind die groß und klar blickenden Augen der Pyramidenzeit etwas ganz anderes als die von einem schweren Oberlid überschatteten müden in Bildnissen des Mittleren Reiches[3]). Die Amarnazeit hat manchmal im Flach- und Rundbilde dieses Mittel des breiten Oberlides fein berechnend dadurch noch gesteigert, daß man ihm gegenüber das Unterlid fast völlig verschwimmen ließ, um so dem verträumten Blicke des Königs nahezukommen. Ähnliches findet man sonst erst in der griechischen Kunst um 300 v. Chr. Die ägyptische Spätzeit wieder liebt fast pergamentdünne Lider[4]). Auch die

[1]) [Vgl. auch Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 74, S. 27 f. mit Abb. 3 u. 4].
[2]) Propyl. 2[3], 388,2. [3]) Propyl. 2[3], 281,2. [4]) Propyl. 2[3], 433; Taf. XXII.

wechselnde Behandlung der Augapfelfläche wäre zu beachten. Am Ende der Spätzeit ziehen sich, beim Flach- wie beim Rundbilde, öfters stärker als sonst die Winkel in die Tiefe zurück, einem Kugelausschnitt entsprechend. Es wird damit eine Form wieder aufgenommen, die sich auch im Alten Reiche manchmal findet.

Die *Nase* eines von vorn gesehenen Gesichts pflegt im Relief von zwei Senkungen, in der Malerei von zwei Strichen eingefaßt zu sein. Doch sieht man sie in vereinzelten Malereien des Neuen Reiches, wie in mancher unserer Kinderzeichnungen, perspektiveähnlich als Winkel mit einem langen und einem kurzen Schenkel in Seitenvorstellung in die Fläche gelegt (Abb. 304). — Die Rinne in der

Abb. 304. Mädchen in Vorderansicht.

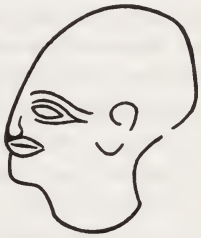


Abb. 305
Profil mit Mund
in Vorderansicht. NR.

Oberlippe zwischen Nase und Mund wird bei sorgfältigen Reliefs wie der Nabel und ähnliches als Vordersicht an den Umriß gelegt. Ganz einzig in der Behandlung von Nase und Mund ist das von A. Hermann[1]) veröffentlichte Relief des Neuen Reiches von Abb. 305, das sogar den Mund in Vordersicht an den Backenumriß schiebt, obgleich er doch in der üblichen Seitensicht ganz klar wäre. Die wie zerdrückt aussehende Nase spottet jeder Erklärung. Oder müssen wir Mund und Nase zusammen als eine Mißbildung deuten? Die Lippenränder sind bei Reliefs und Statuen oft durch einen Grat wie mit einem aufgelegten Faden umrahmt, den man, wenn auch nicht häufig, auch bei uns in der Natur findet. Daß der Mundspalt, ebenso wie das Nasenloch, durch eine schwarze Linie gegeben wird, ist auf S. 79 besprochen. Auch um den Mund werden vorübergehende Bewegungen erst im Neuen Reiche manchmal sichtbar, der sich dann auch, was damals ganz neu war, öffnet[335]. Dauernde Eigenschaften wie Ernst und Kraft treten seit dem Mittleren Reiche oft wahrhaft ergreifend ans Licht. Ein Ausdruck der Güte wird im Neuen Reiche häufiger und ist fast als Lächeln in der Spätzeit weitverbreitet. Von daher haben es die Griechen als feste und lange noch recht starre Kunstform für verschiedene Gemütsbewegungen übernommen. Der

[1]) [In Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 75, S. 60 ff.].

Amarnakunst ist neben den Augen auch der Mund der Sitz ihrer Seelenkündung. — Die Ohren sitzen oft auffällig hoch am Kopfe, was man auch an Rundbildern vielfach beobachtet hat, ohne es auch dort erklären zu können. Die Rinnen und Buckel der Ohrmuschel sind schon vom Alten Reich ab ziemlich gut aufgefaßt.

Beim *Halse* zeigen uns gut ausgeführte Reliefs der Pyramidenzeit (Taf. 42,3), wie der eine Kopfnicker vom Ohre herab richtig zum Treffpunkt der Schlüsselbeine läuft[336]. Man hat daraus erkennen wollen, daß der Hals eine Dreiviertelsicht zeige, und sich auf das Zeugnis von Sachverständigen, wie Anatomen und heutigen Künstlern, berufen. Aber das ist nur wieder ein Beweis für die alte Erfahrung, daß ein gelegentlich herangezogener Fachmann selten nützt, ja, wie in diesem Falle, geradezu in die Irre führen kann, da ihm meist geschichtliche Voraussetzungen, oft überhaupt geschichtlicher Sinn fehlen. Es hilft dem Archäologen eben nichts anderes, als daß er die Kenntnisse, soweit nötig und möglich, erwirbt und dann selbst urteilt.

(*Beine*, einschließlich Schoß und Gesäße). Stehende Männer zeigen sich in Flachbildern der reifen Kunst fast stets in einem offenen Schrittstande, auch wenn sie, von Sitzenden oder Knienden (Taf. 12,2) umfaßt, also gewissermaßen festgehalten, sicher nicht gehen. Stehen und ruhiges Gehen sind also nicht zu unterscheiden. Die Teile unterhalb des Nabels sind meistens bis etwas über die Knie durch den Schurz verdeckt, der den Körper nicht erkennen läßt. Nackte Figuren (Taf. 12,2 links) zeigen die zuerst von A. Erman[337] beobachtete, fast unverbrüchliche Regel, daß Menschen das entfernter scheinende Bein vorsetzen. Das gilt nicht nur für die klassische ägyptische Kunst, sondern auch für die gesamte vorgriechische. Es sind seltsame Verirrungen, wenn ernste Forscher, der eine vor den Reihen assyrischer Krieger, der andere gar vor der Reihe von Jägern auf einer spätvorgeschichtlichen Schiefertafel, von militärischem Gleichschritt glauben sprechen zu dürfen.

Der Regel fügen sich auch die Tiere, und zwar die Vierfüßler in beiden Beinpaaren, so, daß sie sämtlich im Bilde nicht Kreuzgänger, sondern gegen die Natur Paßgänger sind (Abb. 271). Auch die Vögel unterliegen der Regel, nicht nur für die Beine[1]), sondern auch für die Flügel in den Haltungen von Abb. 56 und 138, wo sie wie ein Schutzdach über dem Herrscher schweben. Die ägyptische Kunst hat diesen Gedanken zu sehr schönen Sinnbildern durchgeformt; wir empfinden es besonders, wenn die Flügel, der eine waagerecht vorgestreckt, der andere in stumpfem Winkel hangend, sich über und hinter das Haupt des Königs breiten. Auf solche Flügel ist die Regel gewiß von der Darstellung der Tierbeine her übertragen worden. Beim Menschen gibt es nur wenige Ausnahmen wo das dem Betrachter nähere Bein voran steht, und diese Abweichung von der Regel scheint dazu beizutragen, die Bewegung nachdrücklicher erscheinen zu lassen[338]. Wir werden damit wohl auch der Absicht der alten Künstler nahekommen, denn die anregende Wirkung des Ungewöhnlichen erfahren Schaffende aller Zeiten und Stufen. In der regelmäßigen Anordnung wird, wie schon auf den Schiefertafeln

[1]) Propyl. 2^3, 417; Taf. IX,1.

(Taf. 3), die Bauchlinie, an der das Geschlechtsglied sitzt, bis zum zurückliegenden Schenkel geführt. Dessen vorderer Umriß setzt sich seinerseits aufwärts als eine in die Leistengegend und bisweilen auch noch um den Darmbeinkamm herum laufende Rinne fort, deren oberes Ende sorgsame Künstler auch über dem Schurze noch sehen lassen. Das Glied liegt auf der Fläche des vorgeschobenen Schenkels [1]).

Wo der Männerkörper unterhalb des Schurzes wieder sichtbar wird, zeigen sich von den Schiefertafeln an, vor allem aber in der Pyramidenzeit, die Muskeln um das Knie (Taf. 44,2) oft recht gut beobachtet. Um kurz anzudeuten, wie die Bildung des Unterschenkels abläuft, nehme ich als Anfang die Tafel mit dem Löwen auf dem Schlachtfelde (Taf. 3). Die kräftigen Beine des Gefangenen oben rechts zeigen, ebenso wie die übrigen Männerbeine des Reliefs, die Wadenmuskeln, aber eigentlich keinen Unterschied zwischen Innen- und Außenseite. Seit der Tafel Narmers (Taf. 5) beginnen langsträhnige Muskeln zu überwiegen. — Die Knöchel werden in Malereien manchmal durch eine U-förmige Linie umrissen. Man bemerkt im Alten Reich einen etwas sonderbar ausgefallenen Versuch, Innen- und Außenseite zu sondern, doch fehlt jede Andeutung des großen Wadenmuskels. In den Reliefs der Pyramidenzeit, die Innen- und Außenansicht fast immer scheiden, wenn auch oft nur dadurch, daß das entferntere Bein formenstumm bleibt, biegt wenigstens manchmal die hintere Furche etwas aus und nähert sich dem Wadenumriß (Taf. 14,1). An den Furchen bleibt aber im ganzen ihre Längsrichtung betont, und besonders in Werken des Mittleren Reiches treten die langen, straffen Muskelstränge scharfkantig hervor (Taf. 44,1), während im Neuen Reiche die Beine oft an weibliche Formen erinnern. Das stimmt dazu, daß diese Zeit in ihrer zweiten Hälfte etwas Weibliches hat, so daß sogar öfters nur aus Zutaten zu erkennen ist, ob ein Mann oder ein Weib dargestellt ist, ja manchmal, bei beschädigten Stücken, selbst der Kenner nicht entscheiden kann. Erst in der fünfundzwanzigsten Dynastie sieht man die Formen der Pyramidenzeit und des Mittleren Reiches wiederaufgenommen, aber weitergebildet [339]. Denn nun erst werden die einzelnen Muskelgruppen oft richtig umgrenzt. Das scheint sich bis zum Ende der Psammetichzeit zu halten (Taf. 41). Danach greift wieder eine Behandlung um sich, die dem Neuen Reiche näher steht. Soweit die Waden in Betracht kommen, mag deren Bau mit der öfters bemerkten Tatsache zusammenhängen, daß sie noch bei einem großen Teile der heutigen Ägypter nicht sehr stark entwickelt sind. Das Gegenspiel zur ägyptischen Kunst ist [2]) in allen solchen Dingen die assyrische. — Festigkeit der Kniegelenke beim Stehen vermißt man im Flachbilde manchmal selbst an Hauptwerken wie dem Hesire (Taf. 1), verglichen mit dem schönen Berliner Sechemka aus dem späteren Alten Reiche [3]).

Gewöhnliches Stehen und ruhiges Gehen sind, da in beiden Fällen die Sohlen aufliegen, bei Männern nicht zu unterscheiden [340]. Nachdrücklich vorwärtsdrängendes Handeln läßt (Taf. 25,1) auch im Stehen die hintere Ferse sich heben, während im Unterschiede zum Laufe der vordere Fuß voll aufliegt. — Eine be-

[1]) Vgl. hiermit S. 310. [2]) Vgl. S. 34. [3]) [Propyl. 2^3, 258].

liebte Sonderform für den stehenden Mann beruht auf dem, was man in der griechischen und der neueren Kunst „Stand- und Spielbein" nennt und wofür ein besonders schönes Beispiel der Berliner junge König aus der späteren Amarnazeit (Taf. 28) ist. Die Form ist aber schon seit der Mitte des Alten Reiches recht häufig. Man sieht sie vor allem in mancherlei Abwandlungen bei Herren oder Vorarbeitern, die, auf den langen Stab gestützt, den Arbeiten ihrer Leute zuschauen. Eine recht beachtliche Abart ist die Figur des an ein Tor gelehnt schlafenden Wächters von Abb. 216. — Das Amarnarelief enthält am Spielbeine zwei Schönheitsfehler: daß die Zehe fälschlich überschneidet[1]), und daß die Überleitung der etwas schwachen Knöchelgegend in die Wade nicht recht gelungen ist. Aber solche Anstöße, die zu dem auf S. 34 Angedeuteten gehören, lösen sich in der Lieblichkeit des Ganzen.

Bei den Frauen wird, anders als bei den Männern, zwischen Stehen und Gehen durch eine fast geschlossene und eine ausschreitende Beinstellung unterschieden[2]). Bei den stehenden Frauen findet man, wie auf S. 35 besprochen, die Fußwölbung als durchsichtig behandelt. Da die Frauen seit der Pyramidenzeit in das lange Trägerkleid gehüllt sind[3]), das sich bei seiner Enge scheinbar vollkommen dem darunterliegenden Körper anschmiegt, können uns bekleidete Frauen für Untersuchungen über die Wiedergabe der Körperteile ebenso dienen wie etwa nackte Mädchengestalten. So sieht man bei stehenden Frauen die einander gleichlaufenden Beine sich decken, was wir zusammen mit dem Unterleibe wohl als perspektiveähnliche Schrägvorstellung dieser Teile betrachten dürfen.

Besonders durch die ausschreitende Stellung der vielen Männerbeine kommt nach A. Schmarow[4]) in die ägyptischen Flachbilder „etwas Tätig-Wirksames hinein: Sie gibt den Eindruck der wirklichen Ortsbewegung oder bringt doch wenigstens die Bewegungsfreiheit vor Augen, das Vorrecht alles Lebendigen" [341]. Der Ägypter läßt auch im Rundbilde, selbst wenn die Figur in einen langen Knöchelschurz gehüllt ist, darunter die Schrittstellung der Beine erkennen[5]), wo die Mesopotamier lieber geschlossene Beine zeigen. Es geht in dieselbe Richtung, wenn im Flachbilde die „reine Seitenvorstellung", bei der nur Ein Bein sichtbar würde, für lebende Menschen nicht gebraucht wird[6]).

Kinder und Naturvölker brauchen für Mensch und Tier noch häufig eine Zeichenweise, die die Beine ganz frei nebeneinander gibt, etwa in der Art der menschenbeinigen Schlangen von Taf. 39,2 unten, denen in der Schoßgegend auch das Gemächte fehlt. Für die danebenstehende fuchsköpfige Menschengestalt gilt das nicht, und so weiß sie durch das Mittel der Deckung[7]) zu scheiden, welches Bild das vom Beschauer entferntere und welches das ihm nähere sein soll.

Manche altamerikanischen und hethitischen Bilder zeigen an beiden Füßen alle Zehen wie in Obersicht [342]. Innerhalb des Ägyptischen gibt es ähnliches bei den

---

[1]) Vgl. S. 267.

[2]) Lehrreich dafür ist Propyl. 2[3], 252 mit Gabenbringerinnen im unteren Bildstreifen und einer Stehenden im oberen.

[3]) S. 129. [4]) S. 178. [5]) Propyl. 2[3], 345. [6]) S. 117. [7]) Vgl. S. 182 f. u. 286.

Figuren aufrecht gehender Affen, als komme es dem Zeichner darauf an, wissen zu lassen, daß Affen auch an den Hinterbeinen keine Füße, sondern Hände haben[343]. Wo Menschenfüße so wiedergegeben sind, also wie in Abb. 306, da liegen solche Zeichnungen in der durch die ganze Welt ähnlichen Höhenlage, die sich auch noch unter jeder hohen Kunst eigener Art erhält. Vor allem der auf S. 212 besprochene Sog der Standlinie hat solche Füße verschwinden lassen. Dagegen bleibt selbst der klassischen ägyptischen Kunst als ein befremdender Zug, daß sie auch bei Dem Fuße, der dem Beschauer seine Außenseite zuwenden sollte, die kleineren Zehen nicht angibt (Taf. 12,2), als seien beide Füße von der Innenseite betrachtet. Dazu kommt noch die Behandlung der Sohlenwölbung, die ja[1]) in der Natur nur von der Innenseite, also nicht gleichzeitig an beiden Füßen zu sehen ist. Wenn sich die Zeichner überhaupt um sie kümmern, legen sie, wie die älteren griechischen Vasenmaler[344], die Höhlen unter beide Füße, wodurch für unser Auge die Figuren etwas unsicher stehen. Daß die Wölbung öfters sogar als durchsichtig behandelt wird, haben wir auf S. 35 und 302 gefunden. Manchmal hat man den Eindruck, als sei sie absichtlich am einen Fuße nur ganz flach, am anderen höher. Einen von außen gesehenen Fuß finden wir fest auf die Erde gepreßt im Relief zum ersten Male in der Kunst von Amarna (Taf. 43,1); Statuenfüße stehen immer so[345]. Vereinzelt seit dem Ende der Regierung Thutmosis des Vierten oder dem Anfang Amenophis des Dritten, häufiger von der Amarnazeit ab, kommen auch im Flachbilde alle Zehen des einen Fußes in reiner Seitensicht vor, in Vorstaffel eine die andere überdeckend (Taf. 43,1)[346]. Das Fehlen der kleineren Zehen sowohl wie jene Angabe der Wölbung an beiden Füßen weisen auf eine Vorstellung, der die innere Fußseite zugrunde liegt. Beides hängt also zusammen und muß gleich gedeutet werden. Die Wunderlichkeit löst sich nach einem Gedanken von W. Stapel[2]) am besten, wenn man annimmt, daß die Urwahrnehmung nicht am fremden, sondern am eigenen Körper gemacht sei. Bei der Art, wie Menschenbeine bewegbar sind, werden Betrachten und Betasten der eigenen Füße natürlich weit häufiger den Innen- als den Außenrand der Sohle treffen; daher mag es kommen, daß für das Bild beider Füße die Innensicht festgelegt worden ist. Die so merkwürdige Fußzeichnung wäre dann ein Überlebsel aus den Anfängen des Zeichnens. Man kann bei Kindern und Naturvölkern oft feststellen, welche Bedeutung für die Darstellung des Menschen die Beobachtung des eigenen Leibes hat. — Von der Pyramidenzeit ab erscheint an der großen Zehe der Nagel fast stets in reiner Seitenvorstellung (Taf. 43,2); sorgfältige Arbeiten deuten an Fuß und Hand das Nagelhäutchen an. — An Göttinnenfiguren wie Abb. 212 zeigen sich nach S. 229 die Füße in Aufsicht auf den Rist. — In der Vorderansicht einiger Götter sind auch die Füße von vorn gesehen.

(Arme.) Die Arme hängen in Ruhe frei zu beiden Seiten des Körpers herab. Dadurch entsteht, wenn man an den ursprünglichen Sinn der Außenlinien des Rumpfes denkt, wieder einmal einer jener Bedeutungsumsprünge. Denn während in der Zeichnung die Arme vor der Brust und hinter dem Rücken herab-

[1]) S. 35. [2]) Brieflich.

hängen, sind sie natürlich an deren rechten und linken Seite zu denken, so daß also die Umrißlinien des Rumpfes den Dienst für vorn und hinten sowohl wie für rechts und links zu versehen haben, wie bei einer Brust, auf der Schmucksachen liegen. Obgleich bei den Frauenbildern die vorspringende Brust eigentlich dafür recht hinderlich ist, läßt man sie doch den Arm nur selten überschneiden, sondern man entgeht dem gern durch leichtes Anheben des Arms[347]. Die Hautbrücke von Brust zu Arm vor der Achselhöhle wird meist durch ein übergreifendes Häkchen (Taf. 9,1) gegeben.

Bei Figuren, die sich auf den langen Stab stützen, wird besonders im Alten Reiche am gewinkelten Arm eine Schwellung des zweiköpfigen Muskels angedeutet (Taf. 12,2)[348]. — Das ist natürlich kein Zeichen dafür, daß hier ein organischer

Abb. 306 Kritzelei auf einer Schiefertafel. Fz.

Abb. 307. Priesterin. AR.

Vorgang als solcher beobachtet ist, sondern gehört nur zu jenen von Fall zu Fall als merkwürdig aufgefallenen Linien, die wir auf S. 348 als scheinorganische besprechen. — An Rundbildern sieht man in der Seitenfläche des Deltamuskels zwei gleichlaufende leichte Dellen. In Flachbildern liegen sie, die besonders an guten Reliefs der fünften Dynastie sichtbar sind, scheinbar in der Vorderfläche der Schultern; auch beim rechten Arme von Taf. 14,1 muß man nicht gerade an die Seitenfläche denken wollen. — In einem gemalten Grabe des Neuen Reiches ist die untere Hälfte des Muskels etwa wie die eines Spielkartenherzens gezeichnet. Andere Armmuskeln sehen wir zuerst auf der Tafel Narmers (Taf. 5) beobachtet. Den Unterarm beherrschen dort ein paar straffe Längssträhnen, während in den Oberarmen je eine Furche sichtbar wird, die etwa der innen hinter dem zweiköpfigen Muskel liegenden entsprechen könnte. Wenn man annähme, dies sei bewußt einer Naturansicht nachgebildet, so müßte man glauben, der Künstler wolle andeuten, der zum Schlage ausholende rechte Arm sei von der Innenseite gesehen. Nach dem auf S. 216 Ausgeführten ist diese Annahme nicht wahrscheinlich, vielmehr wird die Vorstellung des vorderen Armes auf den hinteren übertragen sein[1]). Es ist etwas anderes, wenn wir bei dem Bilde desselben Königs auf Taf. 6,2 die Fläche des angehobenen Unterarmes mit einem Geäder, die des hängenden aber mit Längsfurchen bedeckt sehen, oder wenn wir bei dem einen

[1]) Vgl. S. 266.

der Holzreliefs Hesires (Taf. 9,2) an dem auf der Bildfläche rechten Arme die Furche des zweiköpfigen Muskels deutlich erkennen, während der andere eine glatte Oberfläche aufweist. Da wird also mit voller Absicht der eine vom andern in der Ansicht unterschieden, wobei, wie an den Beinen, das im Bilde voranstehende Glied als vom Beschauer entfernt gefaßt wird. Denn es ist der zweite Teil der Ermanschen[349] Regel, daß auch bei den Armen, wenn einer weiter als der andere vorgestreckt werden soll, dies fast immer der in der Bewegungsrichtung der Figur voranstehende ist, der keine Überschneidung fordert. Dadurch kommen öfters Gestalten zuwege, die uns Linkser zu sein scheinen, wie die malende Priesterin in Abb. 307. Und doch hat gerade in diesem Bilde der Künstler durch die Führung des anderen Armes, allerdings sonderbar genug, betont, daß dieser mit der Schale der linke, der vorgestreckte mit dem Pinsel aber der rechte sei. Im Alten Reiche sind Ausnahmen auch bei den Armen noch selten. Im Neuen Reiche gilt die Scheu vor Überschneidungen nicht mehr so. Damals wird man es wohl sogar angenehm empfunden haben, wenn dadurch der Einklang der Bewegung von Armen und Beinen öfters aufgehoben werden konnte, an dem man sich früher erfreut hatte.

(Hände.) Hängt die im Bilde der Grundform vordere Hand leer herab, so ist ihr Daumen stets dem Körper zugekehrt. Dagegen ist die in der Zeichnung hinter dem Rücken herabhängende geöffnete Hand meistens so gestellt, daß der Daumen sich vom Körper abwendet (Abb. 178,2). Solche wunderliche Haltung der hinteren Hand bietet die größten Schwierigkeiten, solange man die Menschenfigur als Wiedergabe Einer wirklichen Ansicht nimmt. Man tut aber dem Künstler Unrecht, wenn man sein Werk so betrachtet. Seine Absicht war gewiß nur, den Eindruck zu erwecken, daß „beide Hände gleiche Haltung" haben, und das hat er auf seine Weise erreicht. Wenn in ihm die Vorstellungen überwogen, „die beiden Hände liegen gegengleich" oder „die Daumen (oder die Innenflächen) beider Hände liegen an der Körperseite", so war er durch kein Gesetz gehindert, auch das auszudrücken, wie eine ganze Reihe von Bildern zeigt (Abb. 308).

Eine geöffnet herabhängende Hand wird fast stets leicht gekrümmt. Bei gekrümmten Händen aber, mögen sie hängen oder vorgestreckt sein (Taf. 42,4), gibt man allen fünf Fingern die Seitenansicht, wobei die vier zusammengehörigen, ohne sich zu decken, dicht übereinander liegen. Ihre Längenstufung wird im allgemeinen nicht beachtet. Auch die große Brücke zwischen Mittelhandknochen und dem Daumen fehlt meistens, so daß die dortige Bucht meistens im Bilde viel tiefer dringt als in der Natur.

Eine ganz merkwürdige Hand bietet Taf. 42,2, ein Ausschnitt aus einem Relief vom Ende der Amarnazeit, das ein Standbild, und zwar, wie es bei diesen damals üblich war, in Seitensicht darstellt. In älterer Zeit pflegte man bei wirklichen Rundbildern die Innenflächen der unbeschäftigt geöffnet neben dem Körper hängenden Hände diesem zuzukehren; aber in der achtzehnten Dynastie, vielleicht auch schon vereinzelt an Figürchen des Mittleren Reiches, kommt es auf, die Hand-

flächen nach hinten zu richten. Bei der reizenden Kalksteinfigur aus Amarna[1]) hat der Künstler die Hand sowohl durch die gewöhnliche Verbindung mit dem Körper wie auch in sich durch eine polsterähnliche Füllung gesichert. Einen Versuch, bei der Zeichnung eines Rundbildes dessen Seitensicht auch auf eine so gehaltene Hand auszudehnen, also die Hand von der Kleinfingerseite her zu zeichnen, stellt das besprochene Relief vor. Besser gelungene von der Schmalseite gesehene bewegte Hände Lebender aus der Zeit Tutanchamuns findet man auf Taf. 29 und 30.

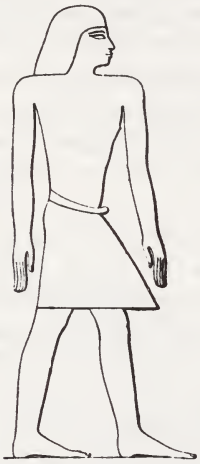


Abb. 308
Stehender Mann. AR.

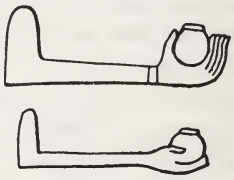


Abb. 309
Arm mit Kugelgefäß.
Schriftzeichen. AR.

Abb. 310
Die Hände des
Königspaares. NR.

Was die *Nägel* anbetrifft, so wird der des Daumens stets, die der vier anderen Finger meist von der Seite gezeichnet; nur bei einer vom Rücken gesehenen Hand mit straff nebeneinander ausgestreckten Fingern ⌓, an denen nebenbei auch ihre Länge unterschieden zu sein pflegt, und bei einer von der Innenseite mit den eingeschlagenen Fingern gesehenen Faust (Taf. 42,1) erscheinen diese vier Nägel in voller Obersicht.

Von den Schiefertafeln an (Taf. 3) finden sich zu allen Zeiten ab und zu von der Innenfläche gesehene Hände, die dann die Faltenlinien aufweisen.

Wenn eine Hand, sei es die rechte oder linke, etwas berührt, liegt immer der Daumen daran; so kommt die Handhaltung von Taf. 14,1 und 42,4, von Abb. 124 und 180 zustande. Eine Hand, die Flaches trägt, ist fast nie an den Gegenstand angedrückt (Taf. 42,4); Taf. 14,1 geht darin schon sehr weit. — Hält eine Hand ein kugliges Gefäß oder dergleichen (Abb. 309), so wird der Daumen an die den vier Fingern gegenüberliegende Seite gelegt.

[1]) Bei Schäfer, Amarna Taf. 21.

Schon in der Pyramidenzeit setzt in der Zeichnung eine leichte Rückbiegung der Fingerspitzen ein, die dann von der Kunst des Neuen Reiches recht weit ins Gezierte getrieben wird (Taf. 30,1). Finger, die sich in Gelenken biegen, sieht man eigentlich erst als Entdeckung der zweiten Hälfte der achtzehnten Dynastie (Taf. 42,5, 30,2). Die Beweglichkeit der Finger ist überhaupt in alter Zeit sehr gering, dagegen liebt das Neue Reich oft ein lebhaftes Fingerspiel (Taf. 29). Ein hübsches Beispiel, die verschränkten Finger König Amenophis des Vierten und der Königin, sei hier abgebildet (Abb. 310), doch ist so etwas selbst in Amarna sehr selten. Sonst liegen auch dort Hände, die einander fassen, lose und fast gestreckt ineinander, wie es noch heute feinerer ägyptischer Sitte entspricht. — Den Künstler des Schreibers von Taf. 14,1 lockte es zu zeigen, wie der Griffel zwischen den Fingern liegt. Das nicht ganz einfache Vorhaben ist ihm gut gelungen, aber das nur, weil er ohne zu suchen einfach dem linken Arme eine rechte Hand geben und sie von der Daumenseite nehmen konnte[1]). — Sehr oft wird man ägyptische Fingerzeichnungen nicht auf eine wirkliche Ansicht der Hand zurückzuführen vermögen.

Es scheint nicht willkürlich, sondern für gewisse Fälle die mit dem Geist der Zeiten wechselnde Sitte bestimmt zu haben, ob in Bildern die Hände geöffnet oder geschlossen sind. Aber ihre Haltung wird auch künstlerisch bedeutsam sein, ähnlich wie in der Rundbildnerei, denn wenn dort die Männer weit öfter als die Frauen eine ledige Hand zur Faust ballen, und wenn an den mumienförmigen Särgen die offene oder geballte Hand fast ein Unterscheidungsmittel für Frauen- und Männersärge ist[350], so darf man das wohl nicht nur äußerlich nehmen. Eine geballte Hand soll vielmehr sichtlich entschlossene männliche Kraft ausdrücken. Starre Regeln aber haben auch für diese Dinge nicht bestanden.

Damit haben wir die breitschultrige zeichnerische Grundform des ruhig stehenden Menschen im wesentlichen betrachtet. *Zusammenfassend* muß ich noch einmal einschärfen, daß man diese Figuren niemals als mit Einem Blick erfaßte Menschengestalten beurteilen darf. Das wird der Absicht der Künstler nicht gerecht und beeinträchtigt die unbefangene ästhetische Würdigung. Die Bilder sind geradvorstellige Ausdeutungen der „Schau" und zeigen für unser Auge oft unvermittelte Übergänge, Umspringen um neunzig Grad und anderes, wie alle vorgriechischen Menschendarstellungen. Bei der altertümlich griechischen liegt für uns der schärfste Bruch zwischen Schenkeln und Leib, bei der mexikanischen (Abb. 289) zwischen Leib und Brust, bei der ägyptischen zwischen Brust und Schultern. Eins ist für unser Auge erträglicher als das andere, im Kerne aber sind alle diese Verfahren gleich. Während wir, auf einheitliche Sehbilder Eingestellte, uns beim genauen Betrachten solcher Menschenbilder hin und her geworfen fühlen, wird der Ägypter an der Fülle der für ihn klar und geordnet zusammengefaßten Vorstellungsbilder in besonderem Maße den Reiz der Wahrheit und des Lebens empfunden haben.

---

[1]) Vgl. S. 251.

Außer der soeben wiederholten Einschränkung, daß wir nur die Ruhestellung ins Auge gefaßt, also im allgemeinen keine Figur benutzt haben, die handelnd bewegt ist, muß ich jetzt noch einen anderen Vorbehalt aufdecken, nämlich den, daß wir nur die Verhältnisse an *rechtshin blickenden Figuren* betrachtet haben. Wieder A. Erman[351] hat gesehen, daß, wo es im Belieben des ägyptischen Zeichners lag, eine Figur zu stellen, er sie nach rechts hat blicken lassen. Das könnte damit zusammenhängen, daß die ägyptische Schrift von rechts anfängt. Uns, die wir von links anfangen zu schreiben, stellt sich beim Zeichnen eines Menschen wohl meist umgekehrt eine linkshin blickende Figur ein. Für die Richtigkeit auch dieses zweiten Ermanschen Satzes gibt es manchen Beweis, kaum aber einen hübscheren als den folgenden. Ein Maler des Neuen Reiches hat sich auf einer Scherbe das Empfangsfenster des Königspalastes gezeichnet, mitsamt den es umgebenden Bildern (Abb. 311)[1]). Niemals kommt es in Ägypten vor, daß einander entsprechende Hauptfiguren im Schmuck der wirklichen Wände neben Türen und Fenstern anders als im Gegensinne zueinander stehen[2]); so standen sie sicherlich auch an dem Fenster, das der Zeichner im Kopfe gehabt hat. Wenn nun in seiner Zeichnung die Vögel und Könige auf beiden Seiten des Fensterrahmens gleichsinnig nach rechts schauen, so war offenbar der Trieb, Figuren rechtshin sehen zu lassen, so rege, daß er hier sogar den sonst immer siegenden Trieb nach Gegengleiche überwand. Dieser Satz A. Ermans hat, gleich jenem ersten über die Behandlung der Glieder[3]), viel dazu beigetragen, unser Verständnis der ägyptischen Darstellung des Menschen zu ermöglichen. Denn er hat einen beträchtlichen Unterschied zwischen rechts- und linkshin blickenden Figuren erkannt und uns sichtbar gemacht[352]. Wir haben gesehen, daß die nach rechts gewendeten zwar durchaus nicht eine einheitliche Ansicht wiedergeben, aber daß sich doch eine allgemein angenommene feste Form herausgebildet hat, in der den Teilen ihre Stellung und Einzelform angewiesen ist. Bei den nach *links gewendeten* ist das nun offenbar nicht ganz der Fall gewesen, und so findet man beim Vergleichen mehrerer solcher Figuren die verschiedensten Ansichten für die gleichen Teile. Ein Beispiel sei die schon oben besprochene zeichnerische Darstellung des stehendes Mannes mit dem, wie wir von Rundbildern wissen, stets links gehaltenen langen Stabe und dem rechts getragenen kurzen Keulenzepter. Im rechtshin gerichteten Flachbilde des Menschen gilt der in Bilde vordere, der Stabarm, als der in der Natur linke, der hintere, der Zepterarm, als der rechte. Dementsprechend ist dann auch (Abb. 166), ganz wie wir es erwarten, die linke Hand von innen mit eingeschlagenen Fingern zu sehen, die rechte von außen her, und das waagerechte Zepter durchschneidet den Leib. Wenn wir heute einer solchen Gestalt eine andere gegengleich ausgebreitete, linkshin gerichtete gegenüberstellen sollten, ohne die Verteilung der Stäbe auf die Hände zu vertauschen, so bliebe uns nichts anderes übrig, als sie vom Rücken gesehen zu zeichnen. Dabei müßte die körperlich linke Hand am langen Stabe ihren Rücken zeigen, die herabhängende rechte die eingeschlagenen Finger. Das Zepter müßte hinter dem

[1]) E. Brunner-Traut, Altäg. Scherbenbilder Nr. 26. [2]) Propyl. 2^3, 219; 327. [3]) S. 300.

Leibe verschwinden und der Schurz nicht seine Vorderseite mit dem Überschlag, sondern seine Rückseite weisen. In Wirklichkeit kennt der Ägypter bis zum Neuen Reiche Rückensichten überhaupt nicht, die übrigens an sich[1]) der Geradvorstellung durchaus nicht zu widersprechen brauchen. Bei den linksgerichteten Stabträgern finden wir am langen Stabe bald die Innen-, bald die Außenseite der Hand, am kurzen Zepter den gleichen Wechsel. Das Zepter selbst ist das eine Mal über die Schenkel hinweggeführt, das andere Mal verschwindet es hinter

Abb. 311
Ägyptische Skizze des Empfangsfensters im Königspalaste. Oben der König. NR.

ihnen. Bei jedem Teile kommt danach sowohl dasselbe wie bei der rechtsgerichteten Figur vor als auch seine Umkehrung; nur die Rückensicht des Schurzes sieht man nie. Die etwaigen Umkehrungen der Teilsichten gegen das rechtshin blickende Bild beziehen sich also durchaus nur auf diese Teile und haben, wo sie vorkommen, nur die Aufgabe, eben diese Teile als der rechten oder der linken Hand zugehörig zu kennzeichnen — wenn der Meister überhaupt Wert darauf gelegt hat. Eine ähnliche Zurückhaltung ist geboten gegenüber den scheinperspektivischen Ausnahmestellen innerhalb einer geradvorstelligen Figur[2]). Man hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, welche Bedeutung für diese Dinge die Gegengleiche hat, zum Beispiel in den Figuren der Verstorbenen, die sich auf der Außenwand des Grabes neben der Tür etwa wie in Abb. 166 und 167 gegenüberstehen. — Wir dürfen sagen, daß der Ausbau der „Schau" durch Einzelvorstellungen, die nicht einheitlich als Sehbild zusammengefaßt sind, bei der linksgerichteten Gestalt meist noch viel handgreiflicher hervortritt als in den rechtshin blickenden. Wer der Neigung zu unterliegen fürchtet, ägyptische Menschenbilder

[1]) Vgl. S. 216. [2]) S. 270.

mit unseren Augen anzusehen, der dürfte gerade in der Betrachtung linksgerichteter Figuren Schutz gegen die Versuchung finden.

Der Widerspruch zwischen dem ägyptischen Bilde und unseren Anforderungen könnte manchmal auch dadurch entstehen, daß etwa Wir bei den Begriffen rechts und links uns in die dargestellten Wesen versetzen, während der Ägypter rechts und links vielleicht nach der Lage auf der Zeichenfläche verteilt hat. In einem heiligen Buche ist Anweisung gegeben für den Entwurf des zugehörigen Bildes der Himmelskuh. Unter den Angaben steht eine [353], die besagt, ihr Euter sei in die Fläche des linken Schenkels zu legen[1]). Das erhaltene Bild[2])[354] zeigt eine linkshin blickende Kuh mit schreitenden Beinen, und das Euter liegt zwar richtig in der Fläche des vorgesetzten Beines, aber des rechten und nicht, wie der Text verlangt, des linken. Will man nicht damit rechnen, daß das Kuhbild in dem ursprünglichen zum Text entworfenen Bilde rechtshin geblickt habe, wobei dann das Euter wirklich in der Fläche des linken Beines gelegen hätte, so bleibt nichts übrig als anzunehmen, der Ägypter nenne hier bei einer Zeichnung Das Bein das linke, das auf der Malfläche links steht. Eine andere Inschrift[355] beschreibt ausdrücklich, wie ein besiegter Fürst zur Unterwerfung gekommen sei, mit der Rechten ein Roß führend, in der linken ein Sistrum tragend. In dem Bilde über der großen Inschrift, das diesen Vorgang zeigen soll, würde jeder von uns umgekehrt den Pferdezügel in der Linken und das Sistrum in der Rechten des linkshin gekehrten Fürsten zu sehen glauben[356].

Ehe wir uns dazu wenden, die weiteren Schicksale der Grundform zu schildern, ist noch eine andere Form zu untersuchen, wo die gleichmäßig breiten Schultern verschwinden, das Ganze also auf eine *Seitensicht* des Menschen hinauszulaufen scheint. Aber wenn wir auch zu den schon früher immer als Seitenbilder gedeuteten Teilen noch zwei weitere, den Leib und die Brust, hinzugefügt haben, so werden wir uns doch hüten zu sagen, die Grundform solle eine Seitensicht wiedergeben. Die breiten Schultern würden das allein schon widerlegen. Wir dürfen nur sagen, die meisten Teile der Figur seien seitlich vorgestellt.

Doch finden sich schon zum Beginn der Geschichte einige ziemlich reine Seitenumrisse des Menschen, und zwar da, wo Leute im Bilde mit beiden nach einer Seite gehobenen Armen tätig sind (Taf. 2,2; 5,2 Mitte) oder wo sie so eng in ein Obergewand gehüllt sind, daß sie die Arme nicht frei haben, etwa wie in Abb. 248.

So hat also jene Frühzeit gewisse Fälle des Menschenbildes zu einer einigermaßen einheitlichen Ansicht geführt, ohne daß diese eigentlich als Ziel vorgeschwebt hätte[357].

Seit der Zeit, wo die breitschultrige Grundform fertig ausgebildet ist, sieht man dann eigentümliche weitere Versuche zu einer Seitensicht. Sie sind ein Beispiel, wie zäh das Leben einer einmal geschaffenen Form ist, denn das neue Bild ringt sich beim lebenden Menschen nur äußerst schwer von der Grundform los und bewahrt immer starke oder schwache Reste von ihr im Gemisch mit dem Neuen.

[1]) Vgl. S. 301.
[2]) Ägypten 306.

Ich kenne keinen Fall, wo die im Bilde hintere Schulterbreite beibehalten, die vordere verschwunden wäre.

Meist wird umgekehrt die Rückenlinie sicher erfaßt. Dagegen bemerkt man schon auf der Tafel Narmers (Taf. 5,2 Mitte), daß der vordere Brustumriß sich kaum so glatt wie der Rücken in den Hals überführen ließe. Erst wenn wir es versuchen, sehen wir, was durch den geschmeidigen Fluß der Armbewegung verdeckt ist, daß nämlich die Schulter etwas vorspringt. Das verschärft sich noch seit dem Beginn der Pyramidenzeit unter dem Einflusse der geometrisch ausgebauten

Abb. 312
Feigenpflücker. MR.

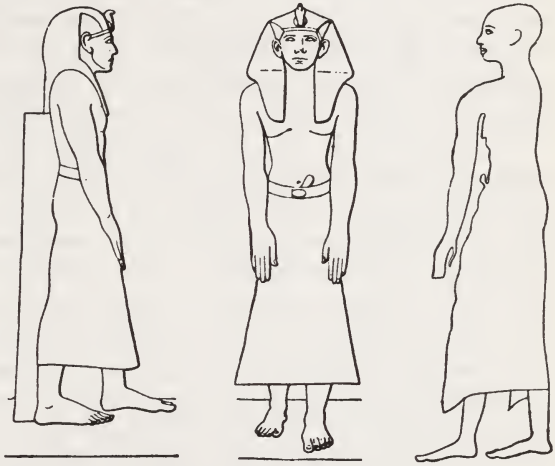


Abb. 313. Dieselbe Gebetshaltung im ägyptischen Rundbilde (links und Mitte) und Flachbilde (rechts). MR.

Grundform. Die dem Beschauer abgewandte, im Bilde vorn liegende Schulter tritt immer weiter, bis zur vollen Breite der Grundformschulter, heraus, ihr Arm wird ganz wie bei dieser angesetzt (Taf. 14). Den scharfen Widerspruch zur flüssigen Rückenlinie hat man offenbar nicht empfunden. Die Behandlung der dem Beschauer zugewandten Schulter spaltet sich in diesem Falle in zwei Unterarten[358]: *Entweder* wird der Arm ebenda an die Brust gefügt, wo der andere ist, so daß die Figur aussieht, als sei der Oberkörper der Grundform der Länge nach zusammengefaltet (Taf. 10,1), was natürlich den Vorgang falsch erklären würde[1]), wenn auch in einer Malerei des Mittleren Reiches (Abb. 312) zwei Brustumrisse dicht nebeneinander sichtbar sind. Abb. 313 rechts gibt im Flachbilde die Haltung des Rundbildes von 313 wieder: Man wollte zeigen, daß beide Arme vor dem Körper liegen. *Oder* aber (Taf. 14) man erfaßt wenigstens, daß die dem Beschauer zugewandte Schulter verkürzt ist, und trägt deren Armansatz an den Rückenumriß an, wobei die Achselhöhle fast regelmäßig nicht übersehen wird, die Schulter aber oft übermäßig einschrumpft.

[1]) Vgl. S. 92.

Diese beiden Formen, die, vor allem in religiösen Darstellungen, noch im Neuen Reiche oft aufs schroffste durchgeführt werden[359], sind ursprünglich an die vorwärts gerichtete Bewegung beider Arme geknüpft, und die erste (Taf. 10,1) bleibt es auch. Aber die zweite (Taf. 14,2) findet sich vom Ende der fünften Dynastie ab selbst bei den würdevoll ruhig stehenden Grabinhabern, wenn sie zwar als behäbige ältere Männer, aber noch nicht als altersschwache Greise erscheinen. In der sechsten Dynastie sind diese Figuren besonders beliebt und kommen bis ins Mittlere Reich vor. Es hängt dann der eine Arm wirklich innerhalb der Oberfläche des Rumpfes herab. Dabei werden Achsel- und Schulterlinie meist mehr oder weniger weit in den Körper hineingeführt, manchmal aber liegt der Arm innen dicht an der Rückenlinie. Nach dem Mittleren Reiche werden diese wunderlichen Gebilde, soweit würdevolle Personen in Frage kommen, aufgegeben, und erst die altertümelnde Spätzeit sucht sie wieder hervor.

Man möchte kaum annehmen, daß so etwas an irgendeiner Stelle der Welt ein Gegenstück habe. Und doch ist es so. Ich will nur kurz darauf hinweisen, daß sich die vorgezogene Schulter öfters im kretisch-mykenischen und assyrischen Bereiche findet. Das Merkwürdigste aber ist wohl, daß die Reliefs des Tempels von Angkor-Wat (Alt-Kambodscha) in Hinterindien aus dem vierzehnten Jahrhundert n. Chr. Figuren aufweisen, in denen nicht nur die Ähnlichkeit überrascht (Taf. 53,2), sondern die auch zur Bestätigung dienen können, daß diese Schulterzeichnung eine Vorstufe des Seitenbildes ist. Denn man muß beachten, daß in diesem Bilde gerade Die Figuren so gezeichnet sind, die sich, mit dem Kopfe in reiner Seitensicht, der Mittleren, der Hauptfigur, zuwenden, die selbst wohl dem Beschauer zugekehrt zu denken ist. Um diese seitlichen Gestalten würdigen zu können, müßte man sich die unendlich langen Reihen der Reliefs vor Augen führen, in denen, bis eben auf solche Seitensichten, Tausende von Figuren in Dreiviertelsichten sich aneinanderreihen. Ist es doch überhaupt eine merkwürdige Tatsache, daß solche Erben der griechisch beeinflußten Kunst mit besonderem Eifer gerade das einmal übernommene Dreiviertelgesicht des Menschen festhalten.

Die indischen Bilder stellen eine späte Stufe jener Kunst vor, die ja einst durch die hellenistische befruchtet wurde. Wir sehen an der sonderbaren Schulterzeichnung von neuem bestätigt, daß Formen vorgriechischer Naturwiedergabe, die lange durch die griechische niedergehalten waren, schließlich doch einmal wieder an die Oberfläche kommen. An irgend einen Einfluß von Ägypten her darf man nicht denken.

Die schroffen ägyptischen Formen erfüllen die auf S. 292 unten ausgesprochene Bedingung wenigstens zum Teil dadurch, daß sie die zugewandte Schulter in die Rumpffläche aufnehmen. Allmählich zieht sich auch die abgewandte zurück, und die Härte wird durch Rundung der Linien gemildert. Eine fast rein seitliche Schulter findet sich auf den lebenden Menschen angewandt und einigermaßen unabhängig von der Armhaltung erst von der sechsten Dynastie ab, aber auch da nur recht vereinzelt. So ist es auch noch im Mittleren Reiche, wenn auch

einige Künstler sie etwas mehr zu gebrauchen scheinen[360] als andere. Selbst im Anfange der achtzehnten Dynastie liegt die Sache noch so, daß die dargelegte Vorstufe des seitlichen Schulterbildes durchaus überwiegt. Gegen das Ende der Dynastie schaltet man wohl am freiesten mit der Seitensicht, obgleich ihre Wahl noch oft genug nur von der Handlung der Gestalt abhängig bleibt und eine völlig reine Seitensicht der Schultern eigentlich nie entsteht; auch da nicht, wo man sie vor allem zu sehen glaubt, wenn nämlich wie in Taf. 33,2 die Rückenlinie über die Schulter in den Oberarm hineingeleitet ist. An solchen Stellen wird der

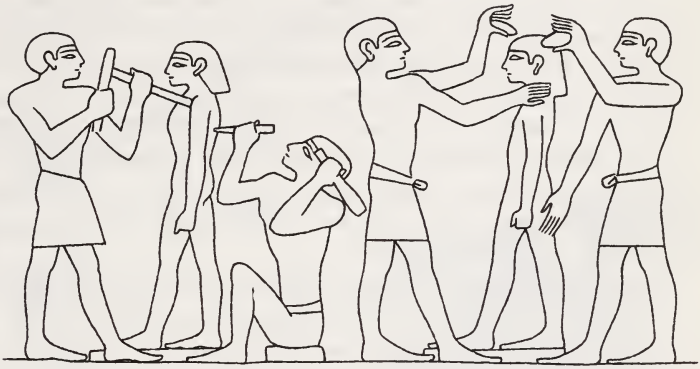


Abb. 314
Bildhauerarbeit
an Statuen. AR.

Kenner ägyptischer Urbilder immer der Überschmeichlung durch die Linienführung erliegen, die sicher und kühn oft ganze Körperteile in einem einzigen Pinselzuge umfaßt[1]).

Mit einer Ausbildung der Seitensicht ist einer Neigung Genüge getan, die in manchen Zügen der Grundform schon angelegt schien. Man könnte also meinen, daß diese einfach verschwände. Und doch ist das ganz und gar nicht der Fall. In bunter Reihe finden wir die schmale Seitensicht und, sogar in überwiegender Mehrzahl, die breitschultrige Grundform nebeneinander. Nicht nur, daß für Vornehme die geometrisch breitschultrige Form stets in Geltung bleibt[2]), auch für das übrige Volk hält sie sich. Wir wollen das nicht abtun durch die Zähigkeit, mit der die Ägypter auf allen Gebieten am Alten hingen. Auch in diesem Falle kommen wir mit einem schnellfertigen Worte nicht auf den Grund; es scheinen doch noch andere Gründe mitzusprechen.

Dem Leser wird die Bemerkung nicht entgangen sein, daß für den lebenden Menschen die reinere Seitensicht erst mit der sechsten Dynastie auftrete. Ich betone das Wort lebend. Denn diese Sicht ist zwar schon in der fünften da, wird aber — außer, wie gesagt, bei gewissen Bewegungen — für unbewegte Menschen nur bei der Wiedergabe von *Statuen* gebraucht. Auf ganzen Grabwänden bieten unter den vielen Menschenbildern nur die Statuen, die unbewegt herabhängende Oberarme haben (Abb. 205; 314), eine richtigere Seitensicht[361].

[1]) Vgl. S. 77. [2]) S. 67.

Man[362] hat das mit einem Werkverfahren der Rundbildhauer zusammengebracht[1]), das sich auf den Flächen des rechtwinklig zugerichteten Blockes die aus ihm herauszuholende Statue andeutete. Da war natürlich die „Grundform" in keiner Weise zu brauchen, sondern wie für die Vorderfläche nur die „reine Vordervorstellung"[2]), so für die Seitenflächen die „reine Seitenvorstellung"[3]), die ja beide kein Herausgreifen über die Geradvorstellung verlangten.

Aber auch wenn in der fünften Dynastie, wo die Seitensicht von Statuen zuerst vorkommt, das Blockverfahren in der angedeuteten Art für das Rundbild wirklich schon ausgebildet war, würde es doch auch noch nicht erklären, warum man das am Steinbilde Gewonnene in der Zeichen- und Reliefkunst auf die Darstellung der Schultern von Steinbildern beschränkt, nicht auf die von Lebenden übertragen hat. Der Grund liegt wohl tiefer: eben darin, daß man im durchgeführten Seitenbilde leicht etwas Lebloses empfand, demgegenüber die wechselsichtige Grundform mit den vielseitigen Bezügen[4]), deren Widersprüche man ja nicht fühlte, als die einem Lebenden allein angemessene Darstellung erschien. Darum gebraucht man immer noch, wie ja schon in der Frühzeit[5]), die Seitensicht als angemessen auch bei dem durch Binden oder enge, armdeckende Gewänder behinderten Menschen.

Seit der achtzehnten Dynastie findet man vereinzelt[363] Gestalten von Frauen, bei denen nicht nur Eine Brust erscheint, sondern beide[364]. Bei der von E. Prisse d'Avennes im Grabe Kenamuns aus der achtzehnten Dynastie entdeckten Malerei (Abb. 315) sieht man die vordere wie üblich von der Seite, für die zweite aber nur die Warze in ihrem Hofe, und zwar an der Stelle, die sie einnehmen müßte, wenn man jemand die Brust als Dreiviertelsicht zeichnen hieße. Daß sie nicht mit dem Kreise des Brusthügels umrahmt ist, stimmt fein zu dessen Zartheit[6]). Norman Davies hat mir seinerzeit — was inzwischen durch seine Veröffentlichung bestätigt ist — beglaubigt, daß Prisses Zeichnung, wie zu erwarten, zuverlässig, wenn auch nach Art dieses Meisterzeichners überglatt ist. — In den Trümmern des Atontempels von Aschmumên ist das Vorbild von Abb. 316 gefunden. Wie das Haar von Abb. 315 ist die breite, lange Schläfenlocke dieser Tochter Amenophis des Vierten nach S. 295 so geführt, als läge auch sie auf der Schulter auf. Überhaupt gleichen die Haltung von Kopf, Schulter und Brust dieser beiden schrägen Vordersichten einander genau. Sie entsprechen der Rückensicht von Abb. 284 und sind beide zwar gewiß nicht Zeichnungen nach der Natur, verwenden aber doch wohl Vorstellungen aus Dreiviertelsichten. — Fügen wir diesen beiden Beispielen noch eine Bemerkung an, die wieder einmal auf die Setzung des Nabels führt. Während er noch im Alten und Mittleren Reiche, wenn es sich nicht gerade wie auf Taf. 22 um Dickbäuche[7]) handelt, scharf an die vordere Bauchwand gestellt wird, sehen wir, wie sich diese Schärfe später zeitweise mildert: Der Nabel gleitet in die Fläche hinein und steht zur Amarnazeit oft nahezu in der Mitte (Taf. 28). Auch die Linien der Frauenoberschenkel[8]) rücken voneinander ab.

[1]) Vgl. S. 341. [2]) S. 214. [3]) S. 113. [4]) S. 307. [5]) S. 310. [6]) Vgl. S. 18. [7]) S. 292. [8]) S. 302.

Lehrreich ist in seinen zeitlich verschiedenen Darstellweisen das Amtskleid, das der Wesir, der höchste Reichsbeamte, seit dem Mittleren Reiche trägt. Es ist ein langer, unter der Brust ansetzender Überschurz, der vorn an zwei aus einer Nackenschließe herablaufenden Schnüren hängt. Abb. 317 c, die älteste Form, die aber auch in Taf. 29 ganz rechts wiederkehrt, gibt die Schnüre senk-

Abb. 315
Lautenspielerin.
Ramessidenzeit.

Abb. 316. Prinzessin von Amarna.
NR.

recht in Vordersicht. Abb. 317 b, wo die Schnüre mit dem unteren Ende an den Umriß des Rumpfes heran-, und 317 a, wo sie an ihm entlanggeführt sind, werden aus dem verständlich, was über Brustwarze und Nabel gesagt ist. Taf. 29 rechts (Hauptfigur) endlich greift den Seheindruck des Verlaufes über die gewölbte Brust auf, entspräche also den Dreiviertelsichten der Brüste von Abb. 315 und Abb. 316. — Die Brust in dem ptolemäischen Harpokrates von Abb. 218 gehört zu Dem Bestande der ägyptischen Zeichnungen, für den man wohl kaum eine befriedigende Deutung finden wird. Bei der äußerlich ähnlichen Brust der Musikerin von Abb. 217 b wäre sie wohl möglich, wenn man annähme, es liege

eine Drehung vor, bei der die Zeichnung der zweiten Brust durch die Laute verhindert ist.

Vielen unserer Zeitgenossen werden Merkmale wie die genannten genügen, um eine Gestalt als im Ganzen beabsichtigte Schrägsicht hinzunehmen. Das ist gewiß nicht zulässig, weil[1]) jeder Grund fehlt, die Einzelheit über sich selbst hinaus wirken zu lassen. Das gilt natürlich erst recht von einem weiteren Gedanken: Da die Gestalten außer in diesen Kennzeichen eigentlich wenig von denen in reiner Grundform abzuweichen scheinen und mitten unter solchen stehen,

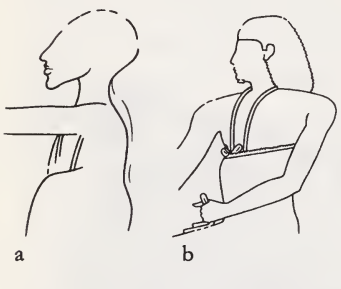


Abb. 317 a, b und c. Tracht des Wesirs. MR.

Abb. 318 Sonnengottheit. Griech.-röm.

könnte man sich fragen, ob nun nicht auch schon der Ägypter Figuren, die völlig die alte geradvorstellige Form tragen, als zusammengefaßte Schrägsichten hingenommen habe. Aber solche Fehldeutungen, denen auch ich mich zeitweise nicht entschieden genug versagt habe, fließen immer wieder nur aus der Befangenheit in heutiger Anschauweise.

Wie leicht wir in die Grundform eine Schrägsicht hineinsehen, hat Prisse selbst, dem man aber seine Entdeckerfreude über die Figur im Kenamun zugute rechnen wird, bewiesen, als er in einem anderen Werke einen jener hölzernen Salblöffel mit dem Flachbilde eines Mädchens veröffentlichte und nun auch diesem eine in Wirklichkeit, wie mir G. Bénédite einst bestätigt hat, gar nicht vorhandene zweite Brust verlieh. Ebenso haben aber auch Zeichner aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts gelegentlich[365] in die Menschengestalten der Grabreliefs aus der Pyramidenzeit Muskellagen hineingeträumt, die der Dreiviertelsicht entsprechen würden, die aber von dem, was die Vorlagen wirklich enthalten, himmelweit entfernt sind. Der Irrtum kann uns als Fingerzeig dienen, warum wir Heutigen uns verhältnismäßig so schnell und mühelos in die ägyptische Grundform hineinsehen lernen: Unbewußt fassen auch wir sie als Dreiviertelsicht.

[1]) Vgl. S. 270.

Das haben auch schon Künstler der römischen Zeit in Ägypten getan (Abb. 318), und wie A. Wiedemann bemerkt hat, ebenso die Ägyptisches und Griechisch-Römisches verarbeitenden Halbwilden im fernen Meroe, wenn sie ihre dicken Königinnen — aber nicht die Göttinnen — genauso gezeichnet haben[366]. Als Hinweis für die Deutung rein ägyptischer Zeichnungen darf man aber natürlich diese späten Bilder nicht verwenden.

Damit wären wir am Ende unserer Untersuchung über den Menschen im ägyptischen Flachbilde innerhalb der Grenzen, die wir uns für dieses Kapitel gesteckt haben. Ich möchte aber nicht schließen, ohne diese Anwendung der Ergebnisse des vierten Kapitels auf den Sonderfall des Menschenbildes in eine Überlegung einmünden zu lassen, die schon im Früheren angedeutet ist:

Es wäre unbillig gegen die ägyptischen Künstler, nicht zu erwähnen, was doch wohl zur Bewahrung der breiten Form neben der Seitensicht wesentlich gewirkt hat. Gewiß ist es kein Zufall, daß unter den Flachkunstwerken der alten wie der heutigen Welt rund acht Zehntel aller Menschenbilder nicht auch nur die Versuche zu Seitenbildern zeigen. Danach scheint es in der Tat, als sei für Malerei und Relief eine breite Ansicht des Menschen größeres Bedürfnis als die schmalere Seitensicht. Das ist ganz unabhängig davon, ob die geradvorstellige oder eine perspektiveähnliche Auffassung vorliegt. Die schmale reinere Seitensicht dient zwar, wie wir gesehen haben, sehr oft bestimmten Handlungsweisen. Sie kann jedoch auch als echter Ausdruck der Geistesrichtung des Zeichners oder seiner Zeit auftreten. Dauernd wird keine große Flachkunst mit dem reinen Seitenbild allein auskommen. Das hat also wohl auch im Ägyptischen dazu beigetragen, die Darstellung des Menschen, die auch seine Schulterbreite nicht verkennen läßt, neben der schmalen Seitensicht zu erhalten, trotz der oben besprochenen Neigung, die Figuren nur in der Richtung der Bildfläche handeln zu lassen.

Wie eine andere Kunst mit fast vollkommen eintönigen Mitteln hat auskommen können, zeigen die vielen Hunderte von Geviertmetern der Reliefs im indischen Angkor-Wat mit ihren immer gleichen Dreiviertelgesichtern und -leibern bei wimmelndem Leben. Ein Gang vor die Gipsabgüsse im Berliner Museum für Völkerkunde ist zu empfehlen, gleich darauf aber die Rückkehr zu den ägyptischen Reliefs, auf daß man mit um so lebhafterem Dank anerkenne, wie richtiges Gefühl deren Künstler bewiesen haben, indem sie die breitschultrige samt der Seitendarstellung ausbildeten und beide in schönem Wechsel nebeneinander behielten, nicht nur die eine allein durchführten.

VII. DIE GRUNDLAGEN DER NATURWIEDERGABE IM RUNDBILDE UND IHR ZUSAMMENHANG MIT DENEN IM FLACHBILDE

Die beiden ersten Hauptstücke haben vom Ganzen der ägyptischen Kunst gehandelt; die darauf folgenden über das Flachbild haben auf das Rundbild nur einzelne Blicke geworfen. Jetzt, wo wir um das Flachbild wissen, regt sich der Gedanke, ob es denn möglich sei, daß die Geradvorstellung dort herrsche, hier beim Rundbild aber nicht. Eine Körperwiedergabe, die, wie die geradvorstellige, auf einer bestimmten Weise nicht des Ausdrucks, sondern der Naturerkenntnis beruht, müßte doch das Rundbilden ebenso wie das Flachbilden bestimmen, wenn auch natürlich zu anderen Formen führen. Dazu sei bemerkt, daß in meinen Überlegungen dieses „müßte" nicht das vorausbestimmende Anfangsglied, sondern das überraschend sich ergebenden Schlußstück der Gedankenkette gewesen ist. Gefühlsmäßig hat wohl jeder die beiden Gebiete der ägyptischen Kunst als zusammengehörig hingenommen, sie aber doch meistens nur sehr äußerlich nebeneinandergestellt. Es fehlt die Einsicht, daß man keinem von beiden je gerecht werden kann, ohne ihren geistigen Zusammenhang auch in der Naturwiedergabe erfaßt zu haben.

Die Aufgabe dieses Hauptstückes ist nun, die Geradvorstellung als Bindeglied zwischen den „vorgriechischen" Rund- und Flachbildern herauszuarbeiten und jenes bloße Gefühl in begründete Überzeugung zu verwandeln. Es wird also hauptsächlich das Rundbild behandeln, aber sich dabei doch wieder zum Ganzen kehren.

Diodor (um 50 v. Chr.) erzählte in seiner „Bibliothek"[1]) von dem im fünften Jahrhundert lebenden berühmten Bildhauerpaar Telekles und Theodoros, sie hätten für die Samier ein Kultbild des pythischen Apollons hergestellt, indem sie sich über die Gesamtgröße verständigten und dann der eine Bruder die rechte, gleichzeitig aber der andere die linke Hälfte bis zu Ende ausführte, und zwar der eine auf Samos, der andere in Ephesos. Diodor beschreibt nun das Werkverfahren und das fertig zusammengesetzte Standbild, das „fast in allem" den ägyptischen ähnele. Auf eine Arbeitsweise, die es ermöglichen könnte, getrennt gefertigte Hälften so erstaunlich genau wie hier zusammenzupassen, daß das Werk für das eines einzigen Mannes gelten dürfte, darauf kommt es den Griechen ganz und gar nicht an. Wohl aber sei bei den Ägyptern ein solches Werkverfahren aufs vollkommenste durchgebildet.

[1]) I, 98.

Die im Anhang 2 vollständig abgedruckte Stelle, die wahrscheinlich auf Hekataios von Abdera (um 300 v. Chr.) zurückgeht, hat J. Lange[367] zu einer 1892 erschienenen Arbeit angeregt, die A. Furtwängler mit Recht als „kunstgeschichtliches Ergebnis ersten Ranges, der Entdeckung eines Naturgesetzes vergleichbar" bezeichnet hat. Wir heben aus Langes Beobachtungen einiges heraus:

Die Rundwerke nach Menschen und Tieren werden bei allen Völkern, die nicht von der griechischen Kunst des fünften Jahrhunderts berührt sind, in zwei streng symmetrische gegengleiche Hälften geteilt, wenn man sich eine Ebene beim Menschen von vorn nach hinten durch Scheitel, Nase, Rückgrat, Brustbein und Nabel bis zum Spalt — beim Tiere entsprechend — gelegt denkt. Diese Ebene bleibt unveränderlich, ohne sich seitwärts zu beugen oder zu drehen, wie immer auch die Stellung der Figur sich sonst ändere. Es darf also eine Figur sich zwar vorwärts oder rückwärts, aber weder im Halse noch in den Hüften seitwärts beugen, vor allem aber nicht drehen. Die Beine stehen nicht immer gegengleich, aber ihre Stellung folgt doch der durch Rumpf und Kopf gewiesenen Richtung. Die Haltung der Arme ist noch freier, bleibt jedoch eng begrenzt durch die der übrigen Figur.

Die entgegengesetzte, die „griechische" Art der Rundbildnerei denke man sich etwa vertreten durch die in allen Kunstgeschichten abgebildete Statue Lysipps (um 330 v. Chr.), eines Ringers, der sich nach dem Kampfe Öl, Schweiß und Staub abschabt. Da ist nirgends solche Ebene zu legen.

Das Langesche Gesetz gilt wie von Einzelfiguren so auch von Figurengruppen. Ja, wie erfunden, die Art eines „vorgriechischen" Rundbildes vor Augen zu führen[368], ist eine ägyptische Gruppe des vierzehnten Jahrhunderts (Taf. 48): Ein König hält seine Gemahlin oder Tochter auf dem Schoße. Er sitzt mit geradem, unverdrehtem Kopf und Rumpfe, die Oberschenkel und Füße senkrecht zur Breite des Rumpfes. In einer den Beiden gleichlaufenden Ebene liegt auch jeder der beiden Oberarme. Die Frau sitzt auf dem Schoße des Mannes, genau rechtwinklig zu ihm, in sich wieder völlig dem Gesetze folgend. Ihr Kopf ist im rechten Winkel gedreht, und ihr Mund scheint im jetzigen Arbeitszustand auf dem Seinigen zu liegen, sollte aber gewiß, wie mir R. Anthes bemerkt hat, später noch getrennt werden. Wie stark das Gesetz die ägyptische Rundbildnerei beherrscht, dafür ist bezeichnend, daß diese streng gebaute Gruppe Amenophis den Vierten darstellt, also der Amarnakunst angehörte, der freiesten Zeit ägyptischer Kunst.

Der Entdecker des „Gesetzes" hat es eng an die Gegengleiche gebunden, ja darauf gegründet. Das ist aber ein Irrtum und stimmt nicht zu den Tatsachen. J. Lange mußte es scheinen, als durchbreche ein unverdreht seitwärts geneigter Rumpf das sonst waltende Gesetz. Er gleitet weiter darüber hinweg, daß die Figuren gar wohl den Kopf drehen können, wenn auch nur in vollen rechten Winkeln, ganz wie im Flachbilde. Vor allem versagt er in der Erfassung der Arm- und Beinhaltungen, bei denen ja die Gegengleiche nur auf eine Minderheit zutrifft. Hier greift er dann auch nach etwas anderem, nämlich daß die Beine nicht immer

gegengleich ständen, aber ihre Stellung der durch den Rumpf gewiesenen Richtung folge; oder daß die Haltung der Arme noch freier sei, jedoch eng begrenzt bleibe durch die der übrigen Figur. Damit ist aber die Sache zu leicht abgetan. Denn erstens sind die Glieder zwar etwas freier als der Rumpf, doch muß man die Grundstrebung, die in ihnen liegt, durchschauen, daß nämlich bei allen Figuren, wie groß oder klein und aus welchem Stoffe immer sie seien, die bewegten Arme und Beine, zum mindesten die Oberarme und Oberschenkel, wenigstens mit einer ihrer Flächen ungefähr in Ebenen liegen, die rechtwinklig zur Rumpfebene stehen oder ihr gleichlaufen. Zweitens ist die Stellung der Glieder nicht ohne weiteres bedingt durch die des Rumpfes. Warum sollten sie nicht von einem in sich gegengleichen Rumpfe schräg ausgehen?

Die Langesche Entdeckung nennt man das „Gesetz der Frontalität", die darunter fallenden Werke „frontal". Für uns sind diese Worte nicht brauchbar; wir werden lieber von der „Regel der Richtungsgeradheit"[369] oder der „Achsenbindung" sprechen. Von selbst ergibt sich dann für die an Lysipps Schaber vorgeführte Art des Rundbildens das Wort Richtungs- oder Achsenfreiheit.

Damit ist nicht eine bloße Umnennung des Langeschen Gesetzes vollzogen, sondern eine neue Regel an seine Stelle gesetzt. Diese kann nicht auf die Gegengleiche gegründet sein, die ja durch manche wurzelhafte Eigenschaft vorgriechischer Rundbilder empfindlich gestört wird.

In der Ablehnung des Langeschen Gesetzes liegt keine Undankbarkeit. J. Lange hat das Tor zu neuer Erkenntnis aufgestoßen, denn er hat an der älteren Rundbildnerei eine grundlegende Eigenschaft geahnt und die Weite ihrer Verbreitung entdeckt. Er hat ferner nachgewiesen, daß zur gleichen Zeit, wo die Rundbilder der Griechen sich freimachten, eine Veränderung auch in den Flachbildern geschehen ist. Doch zum Endziele, der Erkenntnis, worauf dieser Gleichlauf beruht, konnte er von der „Frontalität" aus nicht gelangen; dazu war wirklich die Hilfe der durchsichtigeren Lage in der ägyptischen Kunst vonnöten.

J. Lange hat selbst schon gefühlt, daß eine Reihe von Eigenheiten seiner „frontalen" Rundbilder nicht zur Gegengleiche stimme. Frontalität und Symmetrie, sagt er, sind nicht dasselbe, wenn sie auch einander sehr nahestehen. Aus der neuen Regel aber hat die Gegengleiche ganz auszuscheiden. Sie hat mit der Richtungsgeradheit nichts zu tun. Nur bei Rundbildern nach Körpern, die von Natur gegengleich gebaut sind, trifft beides meist, aber zufällig, zusammen und eigentlich völlig auch nur in ganz primitiven Figuren. Wären die Vorbildwesen nicht gegengleich, sondern in den Rumpfhälften ungleich, etwa wie ein Lindenblatt, so würde jedes Rundbild nach ihnen niemals gegengleich und trotzdem immer richtungsgerade sein. Um das zu zeigen, brauchen wir uns nicht einmal neue Körper auszudenken, sondern können uns an vorhandene Figuren halten, die durch gewisse Bewegungen die Gegengleiche brechen. Ein Bildwerk, das den Kopf oder den Rumpf[370] unverdreht seitwärts neigt, das den Kopf um einen vollen rechten Winkel seitwärts dreht oder seine Gliedmaßen nicht gegengleich hält, alles dies müßte, wie vorhin angedeutet, der als Ausnahmen festnageln,

der bei dem auf die Gegengleiche gegründeten „Gesetze der Frontalität" stehenbleibt. Gegen die Regel der „Richtungsgeradheit" verstößt nichts davon. Denn bei unverdrehtem Beugen und bei Drehen in rechten Winkeln bleibt, wie bei den Gliedern, immer eine der geraden Ansichten jedes Teiles im Kreuze der sich rechtwinklig schneidenden oder gleichlaufenden Ebenen.

Angehörige der Naturvölker und auch die einfacheren unserer Volksgenossen pflegen sich, sobald sie gezeichnet oder photographiert werden sollen, „frontal" auszurichten und, wenn sie stehen, fast militärisch „Front" zu machen. Dieser Ausdruck mag daran erinnern, daß auch der Offizier vor der Exerzierfront seine Befehle in gesammelter „Frontalität" erteilt. Für derartige Beziehungen mag man, um sie in ihrer Sonderheit zu fassen, das Wort Frontalität vorläufig weiter brauchen. Diese „echte Frontalität" kann also zweierlei ausdrücken: die unbedingte, eigenen Willens sich begebende Bereitschaft für eine höhere Macht, aber auch im Gegenteil die überlegene, Achtung fordernde Würde. Ohne Zweifel werden die Haltungen der ägyptischen Statuen in zahlreichen Fällen diese Gefühle ausdrücken. Aber das kann nicht einmal für die Rundbilder zur Erklärung der Regel genügen, geschweige wenn man an die Flachbilder denkt. Gewiß ist vielen Völkern auch dort die Darstellung des Menschen in Vordersicht das Natürlichste. Aber wir haben ja gesehen, daß dies auf die Ägypter nicht zutrifft. Bei ihnen blickt sogar in kultähnlichen Verbindungen[1]), wo man selbst vom Flachbilde erwarten sollte, daß es den Verehrer oder Beschauer „frontal" anblicke, das Bild unbekümmert um ihn seitwärts. So ist es auch für das Rundbild recht unwahrscheinlich, daß Frontalität die ganze Naturwiedergabe bestimmt haben sollte. Echte Frontalität und Auswirkung der Geradvorstellung können wohl manchmal zusammenfallen, müssen es aber nicht. Wo es geschieht, liegt wieder einmal ein Fall der Vereinigung äußerlich ähnlicher und doch verschieden gearteter Erscheinungen vor. Daß[2]) beides aber grundsätzlich zu scheiden ist, zeigt sich schon daran, daß das rein richtungsgerade Rundbild Kopfwendungen zuläßt, das echt frontale aber natürlich nur ein „Auge in Auge" oder, nach der Wortdeutung, „Stirn gegen Stirn" mit dem Beschauer gestattet.

Kurz bevor J. Lange seinen Fund veröffentlichte, hatte E. Löwy[371] an den frühgriechischen Jünglingsgestalten, die man früher auf Grund eben jener Diodorstelle sämtlich Apollon zu nennen pflegte — der bekannteste ist der von Tenea in München — ein dem Langeschen ähnliches Gesetz in Grundzügen erkannt, wenn auch nicht so eindrucksvoll und weitschauend gefaßt wie jener das Seinige. Dann aber hat er in einer späteren Untersuchung[372] etwas ausgesprochen, was in seinen Folgen über Lange hinausweist. Schon vor ihm hatten andere beobachtet, daß diese frühgriechischen Bildwerke im Grunde aus vier, ziemlich scharf ausgeprägten, rechtwinklig zueinander stehenden Ansichten, der vorderen, den beiden seitlichen und der rückwärtigen, zusammengearbeitet sind. Jeder, der ägyptische Statuen kennt, wird sich sagen, daß in ihnen die Vierseitigkeit noch deutlicher liegt als in den griechischen Jünglingen. E. Löwy spricht nun aus,

[1]) S. 222. [2]) Vgl. S. 326 über Richtungsgeradheit und Würde.

jene vier Ansichten seien die in der gedächtnismäßigen Vorstellung des ursprünglichen Menschen am frühesten und eindringlichsten haftenden.

Es sagt allerdings nicht allzuviel, daß so auch hier beim Rundbilden das uns für das Flachbild so vertraute Wort „Vorstellung" gefallen ist, denn nicht umsonst haben wir auf S. 99 den Zusatz geradansichtig gefordert. Immerhin lockt es, dieser Spur eines inneren Bandes zu folgen[373].

Schwerer wiegt die schon von J. Lange beobachtete Tatsache, daß Flachbild und Rundbild beide sich zu ein und derselben Zeit grundsätzlich verändert haben. Denn die richtungsgerade Rundbildnerei hat in Griechenland erst etwa um das Jahr 500 v. Chr. allmählich der richtungsfreien Platz gemacht. Der Übergang ist also zur selben Zeit geschehen, wo auch das geradvorstellige Zeichnen dem schrägsichtigen zu weichen anfing. Und auch an Umfang ihrer Ausbreitung in der Welt ist die Veränderung in Flach- und Rundbild gleich. Wie nur Die Völker und Personen schrägsichtig zeichnen, die von den Strahlen der griechischen Kunst des fünften vorchristlichen Jahrhunderts erwärmt sind, so arbeiten auch nur sie ihre Rundfiguren richtungsfrei. Alle anderen bilden ihre Werke richtungsgerade.

Mit dem Aufmerken auf die gleiche, räumliche und zeitliche Ausbreitung einerseits des geradvorstelligen Zeichnens und richtungsgeraden Rundbildens, andrerseits des schrägsichtigen Zeichnens und richtungsfreien Rundbildens, sind wir der Lösung unserer Aufgabe um einen großen Schritt nähergekommen: Wir dürfen getroster erwägen, ob nicht die Richtungsgeradheit der Rundbildnerei eben zur geradvorstelligen Natur der Flachbildnerei engen Bezug hat.

Wir rufen uns *in aller Kürze die Vorgänge beim Flachbild* ins Gedächtnis:

Wenn ein „vorgriechischer" Künstler einflächige Gegenstände (Abb. 34) vor der Natur nachzeichnet, so tastet er, wie wir gesehen haben, mit dem Stift nicht den verkürzten Sehbildern von ihnen nach, sondern seinen Vorstellungen von den unverkürzten gegenständlichen Wirklichkeiten. Daher werden die Flächen der Vorbilder, obgleich schräg zum Beschauer stehend, stets behandelt, als sähe er gerade auf sie.

Bei Körpern mit drei klar aufgefaßten Ausdehnungen und gesonderten Ansichtsfläche entsteht das Bild der Hauptfläche auf dieselbe Weise wie das von einflächigen Vorbildern: Sie wird in gerader Sicht unverkürzt hingesetzt. Die Nebenflächen fügt der Zeichner an die Hauptfläche an, auch sie in gerader Sicht vorgestellt (Abb. 50). So könnten sogar Bilder von Würfeln zustande kommen — und kommen bei Kindern vor — an deren Hauptfläche sich oben und an den Seiten die Nebenflächen quadratisch anschließen. Der ägyptische Flachbildner baut eben die „Schau" eines Körpers, also eines Vorbildes mit drei Ausdehnungen, durch Wiedererzeugen ihrer ihm wichtig scheinenden geraden Einzelvorstellungen zu einem Bilde aus. Dabei wechselt er geistig fast für jeden Teil seinen Standpunkt, aber eben geistig: Als Flachbildner ist er ja festgebannt auf den Ort vor seiner Arbeitsfläche. Er kann nicht um sein Werk körperlich herumtreten und es von verschiedenen Seiten angreifen. Er durchbricht auch nicht die Bildebene, die für ihn undurchdringlich ist oder auch nur so gilt; er muß also die ihm doch

nur in gerader Vorstellung zur Verfügung stehenden Flächen, denen seine Hand nachtastet, alle in Einer Ebene, der Bildebene, ausbreiten.

Dieser Vorgänge sich zu erinnern ist, wo wir jetzt stehen, besonders wichtig. Ich weise deshalb hier noch einmal auf die Zeichnung Abb. 286 a hin, bei der man vor allem auf das rechteckige Standbecken achte, das, wie das Gegenbild (b) lehrt, dem Zeichner doch völlig verschoben vor Augen lag. Wir sehen wieder, wie stark selbst bei der Arbeit nach der Natur die geradvorstellige Zeichenweise noch in Menschen lebt, auf welche doch die schrägsichtige Art schon gewirkt hat, wie sie hier der Leuchtermund zeigt, der nicht mehr wie der Blumentopfboden in Abb. 49 gezeichnet ist.

Abb. 319
„Brettchenfigur"
einer Göttin.
Aus Troja.

Abb. 320
Altertümliche
griechische Figur
der Siegesgöttin.

Wenn wir uns nun zu den *Rundbildern* wenden, so müssen wir diejenigen Erzeugnisse der Plastik ausscheiden, die man Brettchenfiguren genannt hat. Sie geben (Abb. 319) den Menschen in Vordersicht, und, als „vorgriechische" Schöpfungen, natürlich geradvorstellig ohne Verkürzungen. Aus einer Platte von einiger Dicke geschnitten, bleiben sie doch im Grunde einflächig. Sie und einige ähnliche Werke, wie zum Beispiel die altgriechische Darstellung der Siegesgöttin (Abb. 320), bei der besonders klar wird, wie die Flächen bis auf den Kopf alle fast zeichnerisch[374] in Einer Ebene ausgebreitet sind, stehen also zwischen Flach- und Rundbild, aber dem Ersten sehr viel näher.

Die eigentlichen Probleme der rundbildlichen Körperwiedergabe treten jedenfalls erst hervor, wenn die Teile der Vorbilder nicht in Einer Ebene wie in der Flachkunst wiedergegeben sind, sondern wenn ihre drei Ausdehnungen auch im Abbilde gegeneinandergestellt werden. Auch hier wieder muß man gewisse Gebilde beiseitelassen, und zwar solche, bei denen überhaupt noch kaum ein Eingehen auf die Gestalt des Menschen zu spüren ist, sondern, zum Beispiel in Kinderarbeiten, einfach die Masse als Walze mit einer Kugel darauf gegeben wird. Wenn die Vorstellung sich nicht mehr damit begnügt, so prägen sich die vier Seiten meist recht deutlich aus, wenn auch natürlich durch enger oder weiter geschwun-

gene Rundungen ineinander übergleitet. Ist der Unterkörper bis zu den Füßen verhüllt, so bleibt in Ägypten, anders als im vorderasiatischen Kunstkreise, das Ausschreiten gewahrt [1]).

Der Schöpfer eines geradvorstelligen wirklichen Rundbildes kann sein Werk von allen Seiten, auch in die Tiefe, angehen, vermag also, im Gegensatz zum Flachbildner, durch Wegnehmen und Zufügen den Richtungen der Flächen und Linien des Vorbildes auch körperlich nachzutasten.

Bei kugligen Vorbildern ergibt sich die Darstellung von selbst.

Enthält jedoch das Vorbild unter seinen Flächen eine, die sich als Ausgang empfiehlt, so wird der „vorgriechische" Künstler zum Nachbilden sich in gerader Sicht vor sie stellen. Wie er sich gegen die übrigen verhält, hängt von der Natur des Vorbildes ab. Ist es dessen wesentliche und unveränderliche Eigenschaft, daß seine Flächen *nicht* rechtwinklig zueinander stehen, so werden sie sich auch im rundbildlichen Abbilde spitz- und stumpfwinklig treffen — man denke sich eine drei- oder vielseitige Pyramide. Anders bei Menschen und Tieren. An ihnen tut sich der Zwiespalt zwischen richtungsgerader und richtungsfreier Bildnerei eigentlich erst auf: Diese Wesen ändern die Richtungen ihrer Teile zueinander außerordentlich oft, kehren aber aus jeder Bewegung immer wieder zum Ruhestand zurück, wo sie zwei Achsen haben, die rechtwinklig zueinander stehen: Brust- und Schulterbreite zu Schritt- und Blickrichtung. Diese Dauereigenschaft fesselt die Vorstellung des vorgriechischen Künstlers so sehr, daß er sie all seinen Menschen- und Tierfiguren zugrunde legt, auch wenn sie eine Bewegung vorführen. Sie sind durch je zwei, den genannten Ausdehnungen entsprechende, also sich rechtwinklig schneidende Achsenebenen bestimmt. Ihnen fügen sich auch die Glieder mindestens mit einer ihrer Hauptflächen. Sie halten sich nämlich ungefähr in Ebenen, die jenen inneren Kernebenen gleichlaufen und, von außen gesehen, einem Kasten ähneln. Nur selten wird ein Glied aus beiden Richtungen dieses Ebenenkreuzes herausfallen, obgleich doch die nachtastende Hand sich hier sogar unverlegten, also eigentlich unwirklichen Ebenen unterwirft.

So kommt es also, daß vor allem Kopf, Oberarme und Oberschenkel mit dem Rumpf in hohem Maße zu einem achsenfesten Richtungsverbande zusammengefaßt sind. Darum zeigt sich ein vorgriechisches Rundbild im ganzen aus vier, wenn man will, wie bei Taf. 45, mit der ausgearbeiteten Unterseite sechs rechtwinklig zueinander stehenden, also paarig mehr oder weniger genau gleichlaufenden Ansichten.

Nun, wo nachgewiesen ist, daß es sich im Rundbilde um dieselbe Seelentätigkeit handelt wie im Flachbilde, wird verständlich, was bisher nur als Tatsache festgestellt ist, daß zur selben Zeit, wo das geradvorstellige Flachbild durch das schrägvorstellige verdrängt wird, auch das geradvorstellige Rundbild dem schrägvorstelligen weicht. Das Wort geradvorstellig käme eigentlich sowohl dem Flach- wie dem Rundbilde zu. Wenn ich trotzdem für das Rundbild nicht dieses, sondern die Worte „richtungsgerade" oder „achsenfest" verwende, so geschieht das nur,

[1]) S. 302.

weil sie hier anschaulicher sind. Geradvorstellig wäre nicht sofort ohne Erläuterung so verständlich wie beim Flachbilde.

Die neugefundene, die Rundbilder nach Menschen und Tieren bindende Regel der Richtungsgeradheit wird anders aussehen müssen als das „Gesetz der Frontalität", und zwar so:

Bei allen Völkern und Einzelmenschen, die nicht unmittelbar oder mittelbar von der griechischen Kunst des fünften Jahrhunderts berührt sind, unterliegen die Rundwerke nach Menschen, Tieren und anderen, achsenmäßig gleichen Körpern der „Regel der Richtungsgeradheit". — Sie folgt aus dem Zusammentreffen der Geradvorstellung mit dem Bau der Vorbildkörper: Eine Ausgangsebene wird in gerader Sicht vorgestellt, und zu ihr fügen sich die anderen Hauptebenen von Rumpf und Gliedern in ein Kreuz rechtwinklig zusammenstoßender Ebenen.

So tritt klar hervor, daß das Langesche „Gesetz der Frontalität" nur einen kleinen Teil des Ganzen erfaßt hat. Ja man darf sagen, es habe den Einblick in das Wesen der Zusammenhänge gehindert. Allerdings war ja die wirkliche Verbindung von vorgriechischem Flach- und Rundbild einer Zeit nicht möglich, die auch die Grundlagen der Flachbildnerei noch nicht erkannt hatte. Und ist es doch das Schicksal mancher an sich bedeutender Entdeckung gewesen, daß sie gerade durch ihre Wucht die weitere Erkenntnis versperrt hat.

Der Regel einzige, aber bedeutende Wirkung ist, daß sie die Statuen und Figuren in unsichtbare Wände einspannt, ganz gleich, ob die Glieder gelöst werden oder in der Masse des Werkstoffes geschlossen bleiben, wie wir es auf S. 52 ff. gesehen haben.

Dem vorgriechischen Rundbilde liegt ebensowenig wie dem Flachbilde eine bestimmte einheitliche Ansicht vom Vorbilde zugrunde[375], sondern eine „Schau", die dann nach Eintritt der Eingebung zum Bildwerk ausgebaut wird. Während in der Schau Breite und Tiefe noch ineinander verflossen, legen sich beide nun unter Bindung an das Gerüst jener beiden Kernebenen auseinander und werden mit Hilfe ergänzender und ordnender Einzelvorstellungen zu einem neuen Ganzen, das recht anders aussehen kann als das jeweilige Sehbild des Vorbildkörpers.

Ganz primitive Figuren geben eigentlich nur den abgezogenen Begriff des unbewegten Menschen oder Tieres: Beim Menschen hängen die Arme beiderseits angelegt am Körper herab, und auch die gestreckten Beine sind in ihrer ganzen Länge miteinander verwachsen. Es ist ein bedeutender Entschluß gewesen, als man Arme und Beine befreite. Welchen Eindruck so etwas gemacht haben wird, sieht man aus Diodors[376] sagenhafter Erzählung von Daidalos aus Athen, der in Griechenland den Figuren zuerst die Glieder zum Schreiten und Handeln vom Körper gelöst haben soll, eine Geschichte, die sich wohl eigentlich nur auf Statuen bezieht. Kleine Figuren mit getrennten Armen und Beinen finden sich schon in der frühen Vorgeschichte Ägyptens[1]). In der geschichtlichen Kunst wirkt die uralte, in der Masse geschlossene Darstellweise noch nach bei den späten Bildern gewisser Götter, wie Chons, Min, Ptah und vielleicht auch

[1]) Propyl. 2^3, 175.

Osiris[377]; da wahrte man auch in den jüngeren Gebilden noch die durch das Alter geheiligte Gestalt[378]. Manche der genannten Götterfiguren hat man sich später so umgedeutet, als habe man eng in Gewänder gehüllte oder mit Binden umschnürte Wesen (Abb. 60) vor sich. Lehrreich ist an den Bildern des Min zu sehen, wie bei den vorgeschichtlichen Statuen aus Koptos[1]) die Beine durch eine Furche geschieden, der Hodensack und die Kniescheiben — diese durch Dreiecke[2]) — angegeben sind, Dinge, die die späteren Bilder aufzugeben pflegen.

Das durch die Geradvorstellung bestimmte Gerüst wird, ganz wie beim Flachbilde[3]), ausgestattet und umkleidet je nach Vorstellungen, Beobachtungen und der Ausdruckskraft, die dem Künstler zur Verfügung stehen. Die Durcharbeitung der Körperformen kann besonders bei elfenbeinernen Frauenfiguren schon in der Frühzeit ziemlich weit gehen. Es ist ein glücklicher Zufall, daß uns die Gruppe von Taf. 48 fast rein als das Anlagegerüst erhalten ist. Nach anderen, fertigen Werken der Amarnakunst kann man sich denken, wieviel Ausdruck, Naturtreue und Anmut sie darüber noch auszugießen vermocht hätte.

Man könnte glauben, die Schranke der Regel müßte eine ertötende und unerträgliche Eintönigkeit mit sich bringen, und in manchem Leser mag sich aus dem, was er von ägyptischen Rundbildern kennt, ein solcher Glaube festgesetzt haben. Ihm werden vor allem die Statuen der Grabherren und die Weihestatuen aus Tempeln vorschweben. Aber wie wir auf S. 321 neben der Richtungsgeradheit echte Frontalität gefunden haben, so *erwächst die formkarge Ruhe der Statuen neben der Achsenbindung noch aus ganz anderem Grunde, nämlich aus der Zurückhaltung im Ausdruck und Beherrschtheit in der Bewegung, die die Würde des Mannes, des Ortes und der Umstände erheischten.* Auch darin kann sowohl das Fordern wie das Erbieten von Achtung sich äußern. Jedenfalls ist diese Gleichförmigkeit nicht durch die Regel der Richtungsgeradheit veranlaßt. In deren Bereiche kann sich vielmehr ein guter Sinn für Bewegungen zeigen. So gibt es zum Beispiel unter den steinernen und hölzernen *Dienerfiguren,* die man dem Toten ins Grab zu stellen pflegte, viele, bei denen man kaum bemerkt, daß über allem jenes unsichtbare Netz liegt: „Lebendig ist's, als ob sich's regt, und doch gebunden im tiefsten Kern."[4]) Wie im Flachbilde wird auch hier, wenn später die Künstler zum richtungsfreien, perspektivischen Schaffen übergehen, dadurch ein Reichtum an Ausspracheformen entbunden, mit dem verglichen die des achsenfesten, geradvorstelligen doch ärmlich aussehen.

Wie die regelübliche Geradvorstellung des Flachbildes im Rundbilde als Richtungsgeradheit oder Achsenbindung erscheint, so ist zu erwarten, daß auch die Ausnahmen des Flachbildes[5]), die wir als perspektiveähnlich oder scheinperspektivisch bezeichnen, ihr Gegenstück im Rundbilde finden, also in *Ausnahmen,* die sich in nicht rechten Winkeln drehen und sich schräg zum Achselkreuze beugen. Derartiges kommt in der Tat vor, und zwar im Alten Reiche spärlich, im Mittleren noch selten, häufiger erst im Neuen Reiche. Und auch da noch finden sich solche

[1]) S. 55. [2]) Vgl. Propyl. 2^3, 179. [3]) S. 346. [4]) Fr. Hebbel, Michelangelo.
[5]) S. 262 ff.

Ausnahmen vor allem in der Kleinkunst, seltener in Stein als in anderen Stoffen, und in hartem Gestein nicht so oft wie etwa in Kalkstein, und es sind zusammen verschwindend wenige gegen die Tausende von achsenfesten Werken[379]. Es gilt von den Ausnahmen hier dasselbe wie von denen im Flachbilde[1]). Man verbaut sich die richtige Erkenntnis, wenn man sie als gleichwertig mit den geradvorstelligen Werken zur Kennzeichnung ägyptischen Kunstschaffens heranzieht. Wäre es möglich, daß die Ausnahmen im Rundbild häufiger wären als im Flachbild? Weil die Hand im Nachtasten doch folgen kann?

Der Bestimmung eines großen Teiles der ägyptischen Statuen entspricht es, daß sie aus Gruppen bestehen, in denen sich etwa Mann und Ehefrau oder Gott und Mensch sitzend oder stehend umfassen, der schwächere Teil sich unter den Schutz des stärkeren stellend oder der stärkere sich des schwächeren annehmend. Wir haben an gleichen Flachbildgruppen gesehen[2]), daß die Körper sich kaum je aneinanderschmiegen[380], sondern meist straff aufrecht nebeneinander stehen und öfters der umfassende Arm verlängert wird; daß andererseits die Körper sich doch auch oft nähern und eine Schulter mitsamt einem Stück der Brust verdeckt wird. Im Rundbilde trifft man nicht ganz so selten wie im Flachbilde auf Figuren, die sich anschmiegen. Das Verlängern des Armes findet sich ebenso; bei der Deckung aber wird von anderen durch das Rundwerk gegebenen Möglichkeiten Gebrauch gemacht: Entweder schiebt man die ganze, umfassende Figur soweit zurück, daß der Arm der einen und der Körper der anderen sich gleichlaufend überschichten können. Oder aber es wird die überdeckte Körperseite allein oder doch mehr als die andere zurückgenommen, so daß diese Figur eine leichte Drehung erfährt. Das berührt sich mit dem Folgenden:

Es gibt gewisse Haltungen, die sich der Regel nicht einordnen, aber trotzdem in genauem Sinne nicht als „Ausnahmen" anzusprechen sind, denn bei ihnen gilt es einfach, eine Hand oder einen Fuß an eine bestimmte Stelle des Werkes zu führen, wie wir Entsprechendes im Flachbilde auf S. 267 gesehen haben. Man stelle sich vor, ein Mann trage mit gestreckten Armen vor den Schenkeln etwa einen Zuber, der viel breiter ist als seine Schultern, oder umgekehrt etwas viel Schmälers. Ähnliches, aber gesteigert, bieten unter anderem die Kalksteinfiguren von Ringern aus dem Mittleren Reiche, wie etwa Propyl. 2[3], 291,2. Hier sind Glieder und Leiber des Menschen rein zwangsläufig aus dem Achsenkreuze der Richtungsgeradheit herausgedrängt, und es ist in ägyptischen Rundbildgruppen wohl das Äußerste an Drehungen, Verschränkungen und Verschlingungen von Menschen gegeben, im Flachbilde etwa zu vergleichen dem sich leckenden Löwen S. 221.

Von Menschengruppen ist weiter recht lehrreich die echte Gruppe von Abb. 321 aus dem Ende des Alten Reiches, die spielende Kinder darstellt. Der Inhalt des Spieles, bei dem einer der Knaben im Gegensinne auf dem Nacken des anderen reitet, ist jedoch nicht klar[3]). Den Hauptteil seiner Gruppe hat der Künstler

[1]) S. 262–270. [2]) S. 182.
[3]) [S. auch H. Schäfer, Hilfen, S. 173, Anm. 2 mit Abb. 7.]

völlig achsenfest gebildet, nur den Kopf des Geduckten seitwärts und aufwärts gedreht. Ein gütiger Zufall hat uns eine solche Gruppe auch im Flachbilde (Abb. 322) erhalten. Zwar stellt sie dort, wie man deuten muß, einen bösartigen Krüppel dar, der einen Knaben mißhandelt, ist also inhaltlich recht verschieden; formisch aber, was zuerst G. Roeder beobachtet hat, fast gleich. Dadurch haben wir wieder Gelegenheit, die Lösung einer Aufgabe im Flach- und im Rundbilde nebeneinander zu sehen. Vor allem fällt auf, was nur durch die Mißbildung etwas verunklart ist, daß im Flachbilde die Schulter des schlagenden Armes vorgeschoben scheint, während im Rundbilde die Schultern rechtwinklig zur Blickrichtung liegen. Beide Bilder stehen also zueinander im selben Verhältnisse wie die auf

Abb. 321
Kinder
beim Ratespiel.
AR.

Abb. 322
Krüppel
mißhandelt
einen Knaben.
AR.

Taf. 8,1 und Abb. 134[1]). Beachtenswert ist auch, wie verschieden die Köpfe der beiden Unterlegenen behandelt sind. Im Flachwerke scheint der Geduckte einfach nach unten zu blicken. Hätte ein Künstler dieser Zeit eine Wendung darstellen wollen, so hätte er nur zwei Möglichkeiten gehabt: entweder die halbe Drehung (um 180 Grad), die jedoch in dieser Lage unmöglich war, oder eine Vierteldrehung um 90 Grad zur Vordersicht, die aber im Alten Reiche bei lebendig handelnden Personen noch nicht vorkommt[2]). Das Gesicht des Rundwerkes, das der Regel nach voll zur Seite gedreht sein müßte, ist nur durch die sonderbare Zwangslage in die Schräge abgedrängt. In dem Gegenspiele zwischen Kopf und Körper empfinden wir heute einen ästhetischen Reiz, der aber wohl für den Ägypter nicht bestand. Er entnahm dem Bildwerke vermutlich nur die sachliche Mitteilung über eine gewisse Kopfhaltung. Wer übrigens gar aus dem Gesicht ein pfiffig-ängstliches Lauern herausliest, legt bestimmt eine Absicht unter, die der ägyptischen Kunst ganz fremd gewesen ist.

Diese Gruppe lehrt uns, wie Bildhauer, die ihre Figuren nach dem im achten Hauptstücke beschriebenen Werkverfahren schufen, es bei etwa nötig werdenden Schrägwendungen gehalten haben. G. Roeder hat als selbstverständlich genommen, daß auch dann mit Vorzeichnungen gearbeitet worden sei, daß also auf dem für unsere Gruppe hergerichteten Blocke die Stelle des geduckten Kopfes eine schrägsichtige Zeichnung aufgewiesen habe. Es soll daraus sogar folgen, daß

[1]) S. 151. [2]) 215.

solche Darstellung nicht nur Bildhauern, sondern auch Zeichnern vertraut gewesen sei. Wenn das nach den Denkmälern nicht so scheine, so liege das daran, daß die Zeugnisse verlorengegangen seien. Aber wir wissen nichts davon, daß man schon im Alten Reiche vollständige Ansichten der Figuren auf die Blockflächen aufgetragen habe. Und völlig unhaltbar ist die Folgerung, daß allen Zeichnern Schrägsichten vertraut gewesen sein müßten. Wer sich vor Augen hält, daß es in der gesamten ägyptischen Flachkunst vor dem Eindringen des Griechischen neben den hunderttausenden geradvorstelliger Gesichter auch nicht ein einziges schräg vorgestelltes gibt, muß den Schluß für recht übereilt halten. Selbst wenn man annähme, unsere Gruppe sei im übrigen mit Hilfe der Linienvorzeichnungen aufgebaut, müßte man schließen, daß der Kopf aus einer stehengelassenen Bosse frei gearbeitet ist.

Bei *Tieren* sind die bekanntesten wirklichen *Ausnahmen* von der Regel Figuren von Katzen und anderen Tierarten, die halb auf der Seite liegen, glänzend vertreten durch die mächtigen Löwen und Widder Amenophis des Dritten aus dem Tempel von Solb in Nubien. Aber bei dem Löwen [1]) zeigt sich an den rechtwinklig gekreuzten Vordertatzen und der Richtung des Kopfes die Regel wirksam [2]), und in den Widdern erkennt man fast nur in der Ansicht von hinten, wie Richtungsgeradheit und Wiedergabe der schrägen Lage sich durchdringen [381]. Auch bei diesem Löwen können wir in Abb. 184 sehen, wie sich ein Flachbildner des Neuen Reiches mit dem gleichen Vorwurf abgefunden hat [3]), dem er nur im erhobenen zähnefletschenden Maul einen anderen Ausdruck gegeben hat. Stellt man sich eine der strengen Sphinxe (Taf. 50,1) im Geiste neben die liegenden Löwen, so hat man zwei an innerer Größe gleiche Schöpfungen, den Geist zweier Höhenzeiten Ägyptens vor sich. Beide Gestalten hat die europäische Kunst in ihren Formbestand übernommen.

Wie von einzelnen Figuren, so gilt die Richtungsgeradheit auch von zweien oder mehreren, wenn sie Gruppen von künstlerischer Einheit bilden. Ihre Figuren stehen dann gleichgerichtet nebeneinander, vor- oder hintereinander oder rechtwinklig zueinander. Die auf S. 41 besprochenen mehrfigurigen „Nachmodelle" etwa von Rinderherden, bemannten Schiffen und Werkstätten, die man dem Toten ins Grab stellte, sind nicht immer echte künstlerische Gruppen, sondern manchmal nichts als, mit G. Krahmer zu sprechen, „Auschnitte aus der Wirklichkeit", wie überhaupt der erhaltene Bestand an Nachmodellen neben manchem guten Werke viel Minderwertiges, nur sachlich Anziehendes zeigt.

Mit der Geradvorstellung, und nur mit ihr, ist das Problem des Zusammenhanges beider Gebiete der ägyptischen Bildnerei an der Stelle zu packen, wo Ein Zuck den Knoten löst. Wer an Stellen zupft, wo andere Möglichkeiten sich zu zeigen scheinen, wird nie den Faden bis zum Anfange vor sich liegen sehen.

Man hat versucht, sich der Lösung vom Raume her zu nähern, etwa von einem „statischen", wie G. Krahmer [4]), oder von einem „reinen Seinsraume" her, wie

[1]) Propyl. 2 [3], 343. [2]) Vgl. die Nilpferde von S. 220.
[3]) [Vgl. auch W. St. Smith, The Art and Architecture, Taf. 150 A.]
[4]) [Figur u. Raum in der äg. u. gr.-arch. Kunst, 1931.]

G. v. Kaschnitz-Weinberg [1]). Das Wesen dieser beiden Räume soll für das Rundbild ebenso wie für das Flachbild [2]) darin bestehen, daß die drei Dimensionen klar voneinander geschieden seien und, gegensätzlich gerichtet, senkrecht zueinander ständen. Bei den Rundbildern ist das offenbar. Will man aber eine der beiden Raumarten auch den Flachbildern unterlegen, so gerät man in Schwierigkeiten. Muß man ihr doch zumuten, sie habe den entschiedenen Gegensatz ihrer Achsen aufgegeben und die eine in dieselbe Ebene wie die beiden anderen gelegt, also die Tiefe der Breite gleichgesetzt. G. v. Kaschnitz nimmt S. 23 das bedenkenlos hin; Krahmer dagegen gesteht S. 65 wenigstens, wir könnten nichts anderes tun, als uns mit der sonderbaren, uns schwer verständlichen Tatsache abfinden und einfach feststellen, daß der statische Raum eben zwei, im ägyptischen Bereiche besonders scharf voneinander getrennte Vorstellungsarten erzeuge, eine räumliche und eine zweite, in der jede Tiefe ausgeschlossen sei und die Dinge in zweidimensionaler Form erfaßt würden. Es ist erstaunlich, daß an diesem Punkte, wo der angebliche Raum aufhört ein solcher zu sein, weder in Krahmer noch in v. Kaschnitz der Gedanke aufgetaucht ist, der Ansatz vom Raume her müsse doch wohl falsch sein und durch einen anderen ersetzt werden.

Wenn die Richtungsgeradheit die ägyptischen Rundbilder wie in unsichtbare Wände eines rechtwinkligen Kastens einschließt, so scheinen wir etwas zu haben, was man „Kubismus" nennen könnte. Die Übernahme dieses Wortes auf das Ägyptische wäre unbedenklich, solange man an Wahrnehmung und Formung der Gestalt als ein Schaffen von außen [382] heran denkt. Aber die heutige Kunstforschung hat zum Beispiel erklärt [383]: „Der Kubismus einer Plastik ist die Raumerfüllung der Masse durch das Kunstwerk", und darin liegt doch der Gedanke, daß „die Figur gewissermaßen von sich aus zu einer den Kubus füllenden Form dränge" [384]. Solchen Kubismus kennt nun aber der „vorgriechische" Rundbildner gerade nicht. Darum vermeidet man dieses Fachwort besser. Wenn eine zur Rechtwinkligkeit neigende Formprägung zu kennzeichnen ist, genügt würflig, (rechtwinklig-)geometrisch.

Wie E. Löwy und andere bemerkt haben, ergibt sich aus der Vorherrschaft der vier Hauptansichten, daß ägyptische Statuen eigentlich keine Tiefenwirkung haben. Das Räumliche des Kunstwerkes in unserem Sinne ist damals noch nicht in das Bewußtsein der Künstler getreten, und auch die griechische Kunst hat das Problem des Raumes für das Rundbild erst im Verlaufe des vierten Jahrhunderts zu erfassen begonnen.

Für die Neigung ägyptischer Flachbildfiguren zu Rechtwinkligkeit ist das Wort „Kubismus" (von cubus, der rechtwinklige Würfel) sinnlos. Es könnte nur gebraucht werden in einer Kunst, die auch im Flachbilde Mittel beherrscht und anwendet, die Körperlichkeit als solche anzudeuten.

In der heutigen Fachsprache hat das Wort Tönungen angenommen, die es für das Ägyptische vollends ungeeignet macht.

---

[1]) [In: Kunstwiss. Forsch. 2, 1933, S. 7 ff.].
[2]) Vgl. S. 318.

Übrigens müssen wir überall, wo wir in der ägyptischen Kunst von rechtwinklig sprechen, gelegentlich „dem Winkel achtzig bis hundert Grade zubilligen", wie es der Architekt F. Fischer in einem geistreichen Worte über das Entwerfen idealer Stadtpläne empfiehlt.

Es besteht eine eigentümliche Beziehung zwischen Rundbild und Flachbild, die nicht auf der beiderseitigen Geradvorstellung beruht: Die oben[1]) besprochenen griechischen Jünglingsstandbilder *stellen das linke Bein vor,* und man hat das auf ägyptische Vorbilder zurückgeführt. In der Tat setzen ja auch die ägyptischen Statuen, die Menschen und Tiere in Schrittstellung zeigen, mit wenigen Ausnahmen die linken Beine vor. Ob die angenommene Abhängigkeit wirklich besteht oder nicht, jedenfalls werden wir fragen müssen, warum unsere ägyptischen Statuen ihre Beine wie angegeben setzen. Man[385] hat gesagt, es sei den Ägyptern glückbedeutend gewesen, mit dem linken Fuße anzutreten. Das ließe sich hören, obgleich wir von einem solchen Glauben bei ihnen nichts wissen. Die richtige Erklärung[386] braucht wohl nur ausgesprochen zu werden, um an die Stelle jeder anderen zu treten.

Zunächst erinnere ich an die zuerst von A. Erman festgestellte Gewohnheit der ägyptischen Zeichner[2]), ihre Figuren mit Vorliebe nach rechts blicken zu lassen, wenn sie einen Menschen oder ein Tier entwerfen konnten ohne Rücksicht auf Gegensinn zu anderen Figuren oder auf sonstige, in die andere Richtung lockende Bezüge.

Halten wir fest, daß es sich um die Herstellung der Figur eines Mannes im „Schrittstande" handelt. Da ist es natürlich, daß der Bildhauer, um das erforderliche Werkstoffmaß zu sichern, bei der Verarbeitung des Blockes von einer Vorstellung ausging, die das Vorstoßen des ausschreitenden Beines klar zeigte, und zwar nach Ermans Beobachtung in rechtshin schreitender Darstellung.

Damit verband sich von selbst eine andere Ermansche Regel[3]), wonach bei gezeichneten Menschen und Tieren fast ausnahmslos die vom Beschauer entfernteren Beine in der Bewegungsrichtung voranstehen, bei rechtshin blickenden Figuren also die linken Beine. Dieselbe Eigenheit werden natürlich die Glieder an dem in Arbeit befindlichen Rundbilde aufweisen, und das führt zu dem, wovon wir ausgegangen sind. Der Zusammenhang wird noch deutlicher zu der Zeit, wo das Werkverfahren aufkommt, bei dem man sich auf den hergerichteten Seiten des Blockwürfels die Umrisse der Figur als Flachbilder aufzeichnete.

Wenn der Bildhauer die linke Seite des Blockes bevorzugt hätte, so müßte sich das am Vorsetzen des rechten Beines zeigen. Daß aber die linke Statuenseite meist nicht nur für den arbeitenden Künstler, sondern auch für den Beschauer die mindere ist, läßt ein Vergleich der linken und der rechten Seite einer Statue mit vorgesetztem linken Bein und Rückenpfeiler (Taf. 47) vermuten, wo, von links gesehen, Pfeiler und Füllung das zurückstehende Bein verdecken. Diese unglückliche Ansicht mit dem Einen, in dieser Stellung trag-unfähigen Bein ist gewiß die untergeordnete.

[1]) S. 321. [2]) S. 308. [3]) S. 300.

Wir haben also Gewohnheiten des ägyptischen Flachbildes in das Rundbild übergreifen sehen. Dasselbe läßt sich auch an einem Werke aus der ja ebenfalls geradvorstelligen hettitischen Kunst zeigen: Von den Leibungen eines Tores in Bogazköj-Hattuša her blicken dem sich Nähernden zwei mächtige stehende Löwensphinxe entgegen, bei denen außer den Stirnseiten auch noch die Hinterseiten ausgearbeitet sind. Da zeigt sich an dem zum Schritt angehobenen Hinterbeine die gleiche Darstellweise, die wir schon in Abb. 53 a in einer alten deutschen Buchmalerei gefunden haben, nur daß der Hettiter an dieser Ecke seines Blockes von der Freiheit des Wegnehmens Gebrauch gemacht und durch eine leichte Abschrägung Hinter- und Seitenfläche ineinander verflößt hat.

In unseren Büchern findet man die ägyptischen Statuen oft nur in *Schrägsichten*. Wir wissen nun, daß das gewiß nicht ägyptisch empfunden ist. Aber natürlich hat ein Ägypter nicht die Augen geschlossen, wenn ihm eine Statue in solcher Sicht vor Augen kam. Doch wo das leibliche Auge einen Körper so traf, hat die Schrägsicht als solche dem Ägypter nicht den Genuß geboten wie uns. Er würde vielleicht, wenn man ihm schräg- und geradsichtige Bilder gemischt zur Wahl vorgelegt hätte, die schrägen als unruhig störend beiseite geschoben und nach einer der Geradsichten gegriffen haben. — Man hat aber diesen Gedanken zu der Forderung überspitzt, auch wir sollten, um recht wissenschaftlich zu handeln, Statuen nur in geraden Ansichten veröffentlichen. Das heißt jedoch die Lage in zwei Hinsichten verkennen. — Was das Schaffen der ägyptischen Künstler betrifft, so erinnern wir uns an das, was wir[1]) beim Flachbilde über Schrägsichten ermittelt haben: daß sie zwar im Bildwerke nicht erscheinen, aber doch noch aus dem Unterbewußtsein heraus helfen.

Ebenso stecken sie im Rundbilde. Kein Durcharbeiten auch einer richtungsgeraden Statue ist denkbar ohne ihre Hilfe.

Diese Gedanken leiten zu der Frage, wie wir die ägyptischen Rundbilder den Mitforschern in Flachbildern vorführen sollen. Es handelt sich ja nicht nur um eine bloße allgemeine Ähnlichkeit, sondern darum, den vorhandenen Bestand an Einzelformen möglichst voraussetzungslos und vollzählig wiederzugeben. Gewiß wird man sie vor allem in den vollen Vorder- und Seitenansichten suchen. Doch diese vermögen zwar den Kern zu liefern, versagen aber oft im rein sachlichen Darbieten der plastischen Einzelheiten.

Daher habe ich seinerzeit, um eine Veröffentlichung aller Berliner Rundbilder vorzubereiten, wenigstens bei jedem künstlerisch wertvollen Kopfe außer der reinen Vorder- und Seitensicht mindestens eine der beiden vorderen Schrägsichten aufnehmen lassen. Erwünscht wären natürlich noch viel mehr Bilder, aber selbst in der Beschränkung auf drei dürfte so etwas wohl höchstens für große Büchereiwerke oder Einzelabhandlungen unternommen werden können. Gewöhnlich wird nicht mehr als eine einzige Abbildung gestattet sein, und dann mag man, je nach Zweck des Abbildes und Art des Urbildes getrost zu einer Schrägsicht greifen, aber nur, weil sie ja immerhin am meisten von den Einzelformen erfaßt. Wer-

[1]) S. 98.

den wir dabei nicht an den Schluß von Goethes Ausspruch auf S. 97 erinnert, daß uns ein Gegenstand erst unter einem Winkel von fünfundvierzig Grad recht faßlich werde? In diesen Zusammenhang gehört dann der Begriff der Vorstellung ebensowenig wie die öfters in unseren Untersuchungen empfohlene Zurückhaltung gegen das Wort Ansicht; denn hier kommt es ja gerade darauf an, jeden Zug des Urbildes unabhängig vom Gefühle des Ägypters fest und sicher ins Auge zu fassen und unmißverständlich, wie es ein Abguß tut, zu zeigen.

Im übrigen wird niemand, dem es um das Wesen der ägyptischen Kunst zu tun ist, ihr Verlangen nach geraden Ansichten außer acht lassen dürfen. Auch das ist ein Punkt, wo sich das selbstlose Ringen um wirkliches Verständnis scheidet vom „selbstsüchtigen" Genusse, der sich, in anderer Weise berechtigt, vom Kunstwerke Anregungen holt, ohne zu fragen, ob er ihm nicht Reize abgewinnt, die seinem Wesen fremd sind[1]). Selbstverständlich gilt das von den Rundbildern Gesagte entsprechend von den Schöpfungen der Baukunst. Auch bei ihnen müssen gerade Ansichten der Kern einer Veröffentlichung im Flachbilde sein, ohne daß daneben Schrägsichten ganz vermieden werden müßten.

Ägyptische Rundbilder nach Menschen und Tieren werden wohl so gut wie immer so aufgestellt gewesen sein, daß sie dem Beschauer ihre Vorderseite boten. Aber ich habe schon angedeutet, daß in den Werken diese Seite durchaus nicht immer an ästhetischer Wirkung überwiegt. Man könnte hübsche Untersuchungen darüber anstellen, welcher der Seiten man bei den einzelnen Grundformen für Statuen eine solche Überlegenheit zuerkennen möchte, etwa bei dem Stehenden, dem Sitzenden, dem Würfelhocker, dem mit einem aufgestemmten und einem unterschlagenen Beine im halben oder dem im ganzen Schreibersitz auf dem Boden Kauernden, dem Knienden in seinen verschiedenen Formen, dem Vorn- oder Hintenübergebeugten und so fort. Der Vorzug mag in der überwiegenden Zahl und Deutlichkeit sachlicher Merkmale oder in der Schönheit, vielleicht auch beidem begründet sein, so daß die anderen Seiten beträchtlich abfallen.

Zum Beispiel enthüllt der Löwenkopf von Taf. 46,1 seinen eigentlichen Reiz nur in der Seitensicht, während die Vordersicht auffällig dagegen absticht. Nicht viele unter sonst guten Werken gibt es, bei denen Eine Ansicht so stark der anderen überlegen ist. Doch sogar bei der Bildbüste der Nofretete — und auch wohl schon bei der schönen Königin selbst — wird man ihre beste Wirkung in der Seitensicht finden — und gefunden haben[387] Ganz gewiß ist der Künstler bei der Anlage des Werkes von ihr ausgegangen, ebenso sicher aber das fertige für den Anblick in Vordersicht aufgestellt gewesen. Doch fallen bei einem so vortrefflichen Kunstwerke die beiden Ansichten nicht so auseinander wie bei dem Löwenkopfe. Es hing eben wesentlich von der Kraft des Künstlers ab, wie die auseinandergelegten Vorstellungen der Breite und Tiefe sich wiederfanden. Bei den liegenden Löwen Amenophis des Dritten aus Solb ist darin nichts zu vermissen. Natürlich gibt es auch Figuren, für die man die Vorderseite als Ausgang annehmen muß. Das richtet sich nach dem Bau des Vorbildkörpers.

[1]) S. 6.

Wer ägyptische Statuen durchmustert, darf nicht einmal immer Vorder- oder Seitensicht als für den ganzen Körper in allen seinen Teilen gleichwertig nehmen. Man muß sich wieder an das vom Flachbilde Gesagte erinnern, wo der Zeichner einer Menschenfigur der „Schau" in geraden Vorstellungen nachgeht und dabei fast für jedes Glied seinen Standpunkt wechselt. So hat auch beim Rundbilde der Bildhauer sich zur Brust anders gestellt als zu den Beinen und so weiter. Der Gegensatz ist schon beim Stehenden klar, noch schärfer aber beim Sitzenden[388]. Wenn der Künstler bei diesem geistigen und körperlichen Stellungswechsel Drehungen des Vorbildes doch nur in vollen rechten Winkeln aufnahm, sich gegen Zwischenstellungen aber so gut wie immer verschloß, so wissen wir, woher das kommt. Mit dem achsentreuen Ausdeuten der „Schau" durch den Künstler hängt es gewiß zusammen, daß der ägyptische Bildhauerlehrling der Spätzeit zuerst an einzelnen Körperteilen unterrichtet wurde, wir also unter den uns erhaltenen Schulstücken für die Werkstätten so viele gesonderte Köpfe, Rümpfe, Hände, Beine, Füße (Taf. 43,3) und dergleichen haben. Bei der richtungsgeraden Bildhauerei konnte ja das so Gelernte unmittelbar überall verwendet werden[389], wenn der Bildhauer beim Zusammenfügen nur die richtige Größe der Teile beobachtete. Wohin aber so etwas bei der richtungsfreien führt, zeigen die sonderbaren Bronzen hellenistischen Stils auf Galjub im Hildesheimer Museum[390], wo ein die Gußmodelle herstellender Ägypter in geradezu verschrobener Weise ein Stückelungsverfahren angewendet hat, das für seine einheimischen richtungsgeraden Bildwerke brauchbar wäre, aber für richtungsfreie „griechische" unmöglich ist.

Wie auf S. 27 schon bemerkt, darf man nicht dem Irrtum verfallen, erst der Quaderbau habe die geometrische Art der neuen Kunst bestimmt[391]. Auch das Werkverfahren ist erst entstanden, als dieser Zug so stark geworden war, daß er es nahelegte. „Der Werksteinwürfel ist dem Ägypter ebensowenig wie dem archaischen Griechen das Führende gewesen, sondern das Gehorchende, das der Formneigung Entsprechende[392]."

Natürlich ist zuzugeben, daß mancher Bildhauer eine Figur in einen Block hineingesehen haben wird, und man könnte dabei auch an den Erfinder des ägyptischen Würfelhockers[1]) denken[393]. Aber dann war es gewiß nicht ein zum regelmäßig rechteckigen Bausteine hergerichteter Block, der die Anregung gab, sondern höchstens ein noch roher Block ungefähr entsprechender Form. Man darf sich an den erinnern, der die Riesensphinx von Gise auf diese Weise aus einem rund zwanzig Meter hohen und fünfundsiebzig Meter langen Felsrücken hervorgedacht hat.

Ähnlich ist es wohl auch zu erklären, daß wir in Michelangelos Werk eine zum „Würfel" zusammengezogene Figur finden: Es ist der Petersburger hockende Knabe, der sich mit beiden Händen an den Zehen des rechten Fußes zu tun macht und den Kopf dahin neigt. — Ist also vielleicht anzunehmen, Michelangelo habe hier einen Block als Menschengestalt geschaut, so läßt das an seinen Floren-

[1]) S. 55.

zer David denken. Dessen Entstehungsgeschichte sieht allerdings insofern etwas anders aus, als es sich da um einen Block handelte, der schon vor Jahrzehnten zu einer anderen Menschenstatue bestimmt, aber in der Anlage verdorben liegengeblieben war.

Die schöne Schilderung der Bildhauerarbeit in Michelangelos Madrigal an Vittoria Colonna gar hat mit dem „Hineinsehen" überhaupt nichts zu tun, gilt vielmehr jedem durch Wegnehmen entstehenden figürlichen Werke: „Wie, indem man wegnimmt, langsam nur innen im harten Berggestein sich findet ein Niederschlag lebendiger Figur, der weiter wächst, je mehr der Stein verschwindet, so — (folgt die Beziehung des Gedichtes auf die Empfängerin. — Nach R. M. Rilke).

[Den Rest dieses Hauptstückes VII hat Schäfer nicht mehr zu Ende geführt Er hat sich mit der Arbeit von R. Anthes, Werkverfahren ägyptischer Bildhauer in: Mitt. des deutsch. Inst. Kairo 19, 1941, S. 79—121, auseinandersetzen wollen, ist aber mitten in dieser Aufgabe steckengeblieben. So habe ich für den fehlenden Teil die von Schäfer verbesserte 3. Auflage zugrunde gelegt.]

Die Vorherrschaft der vier Hauptansichten im „vorgriechischen" Rundbilde hat zur Folge, daß ägyptische Statuen, wenn wir sie in ägyptischem Sinne gerade ansehen, für uns eigentlich *keine künstlerische Tiefenwirkung haben*[394]. Aber genau so wie der Ägypter seinen Flachbildern Tiefenvorstellungen entnahm, die wir nicht empfinden[1]), so vereinigten sich in seinem Geiste auch bei geradem Anblick eines „vorgriechischen" Rundbildes die Vorder- und Seitenansichten zur Vorstellung der Tiefe. Wir, die wir nicht mehr geradansichtig-vorstellig schaffen, stellen uns auch bei der Aufnahme von ägyptischen Kunstwerken am liebsten gleich schräg, um beide Ansichten in eins zu fassen. Es spielt da derselbe Gegensatz, den ich auf S. 97 in ein erdachtes Gespräch zwischen einem Ägypter und einem Griechen gekleidet habe, unter Zuhilfenahme des aus „griechischem" Geiste getanen Goethischen Ausspruches über die Wichtigkeit der Schrägansicht.

Es ist überaus wichtig, nach all diesem Beobachten und Überlegen, sich am Flach- und Rundbild das *Werkverfahren* der ägyptischen Kunst genauer vor Augen zu führen und zu prüfen, wie es sich dazu verhält. Wir sind ja in keinem anderen Lande so wie in Ägypten in der glücklichen Lage, den Künstlern in ihre Werkstätten blicken zu können.

Man hat ein Recht sich vorzustellen, daß im Laufe der Jahrhunderte bedeutende ägyptische Meister festgelegt haben, wie das Handwerk sich den hauptsächlichsten in der Kunst vorkommenden Haltungen von Mensch und Tier im Flach- und Rundbilde anzupassen habe, um das reine Ebenmaß und die vollkommene Sicherheit und Schönheit zu erreichen[2]), ein Schatz von Erfahrung, Kenntnissen und Weisheit, der in den Werkstätten dann von Geschlecht zu Geschlecht überliefert und gemehrt wurde. Für diese Werkstattüberlieferung ist die Zahl der erhaltenen Zeugnisse von Jahr zu Jahr gewachsen, immer neue Einzelerkenntnis bringend.

[1]) S. 110.
[2]) S. 342 f.

Zum Entwerfen von Flachbildern finden wir seit der Pyramidenzeit Gerüste aus Linien und Punkten (Abb. 323), im Mittleren Reiche treten dafür Netze ein (Abb. 324), deren Linien sich zu Quadraten überschneiden und die, wie jene Gerüste, die inneren Verhältnisse der Figur festlegen.

Vorzeichnungen zu Rundbildern, es kommen vor allem Werke aus Stein in Betracht, sind uns erst etwa von 1400 v. Chr. erhalten, und zwar aus den Bildhauerwerkstätten Amarnas. Da haben wir zum Beispiel einen Affenkopf[1]), der vorn fertig ausgearbeitet, hinten aber vom Scheitel ab flach ist. Auf diese Fläche ist die Vorderansicht des Kopfes grob mit schwarzer Farbe aufgetupft. Das Stück sollte offenbar einem Schüler als Anleitung dienen und wies ihm dazu auf der Rückseite des Steines den ersten Arbeitszustand für die Vorderansicht, auf der Vorderseite selbst den letzten. Und bei dem halbfertigen Figürchen eines lang hingestreckt knienden Königs[395] sind die ja bei weitem überwiegenden Seitenansichten und einige Striche für die Vorderansicht mit feinem Pinsel angetragen. Auch sonst haben sich in Amarna mehrere unfertige Rundwerke gefunden mit den aufgemalten Umrissen und Liniengerüsten. Im Grunde dasselbe Verfahren, jedoch genau geometrisch schematisiert auf das Quadratnetz gestellt, finden wir in der Spätzeit. Da sehen wir, wie der Künstler, der einen Menschen oder ein Tier ganz schulmäßig bilden wollte — was durchaus nicht immer der Fall war —, seinen Block gut rechtwinklig zurechthieb und die Flächen mit dem Netz von Linien überzog. Auf dieses gestützt riß er auf jeder Fläche die Figur vollständig auf, wie er sie gewissermaßen dahinter im Blocke stehen sah[2]). So sind uns die Vorder-, Seiten- und Oberansicht zu einer Sphinx auf einem Papyrusblatte erhalten (Abb. 325). Abb. 326 und Taf. 50,2 zeigen solche Risse, ihrer Bestimmung entsprechend, auf einen Block übertragen. Etwas einfacher war es, wenn der Künstler, ähnlich dem Liniengerüst für das Flachbild von Abb. 323, nur durch Strichmarken die Lage der einzelnen Teile seiner Figur im Liniennetze anmerkte. Abb. 327 stellt einen angefangenen Königskopf dar, hier von der Rückseite gesehen und durch Punktlinien wieder zum Block ergänzt. Man findet also im Urbilde, das, wie jener Affenkopf, nur die vordere Kopfhälfte gibt, am selben Stücke hinten den ersten Zustand, vorn einen fortgeschritteneren, wiederum wie bei dem Affenkopf. Wie gesagt, haben wir die ersten sicheren Beispiele für diese beiden, oft bis ins kleinste durchgetüftelten Formen erst aus der Zeit bald nach 500 v. Chr., und wir wissen nicht genau, seit wann sie bestanden haben; um Jahrhunderte älter sind sie gewiß. Jedenfalls aber ist es klar, daß der Grundgedanke des Verfahrens derselbe ist wie tausend Jahre vorher. Manche halbfertige Statue der Spätzeit[3]) trägt noch Reste der ursprünglichen Blockflächen mit ihren Strichmarken. Von dem Liniennetz und der ursprünglichen Vorzeichnung fiel natürlich ein Teil nach dem anderen der fortschreitenden Arbeit (Taf. 50,2) zum Opfer; die Zeichnung wurde dann in gewissen Abständen wiederholt. Auch das zeigen die Funde aus den Werkstätten von Amarna[396], darunter die eben genannte Figur des knienden Königs. Übrigens wurde bei der Arbeit meistens die

[1]) Kleinplastik 89. [2]) S. 92; 342. [3]) Propyl. Bd. 2^3, 447,2.

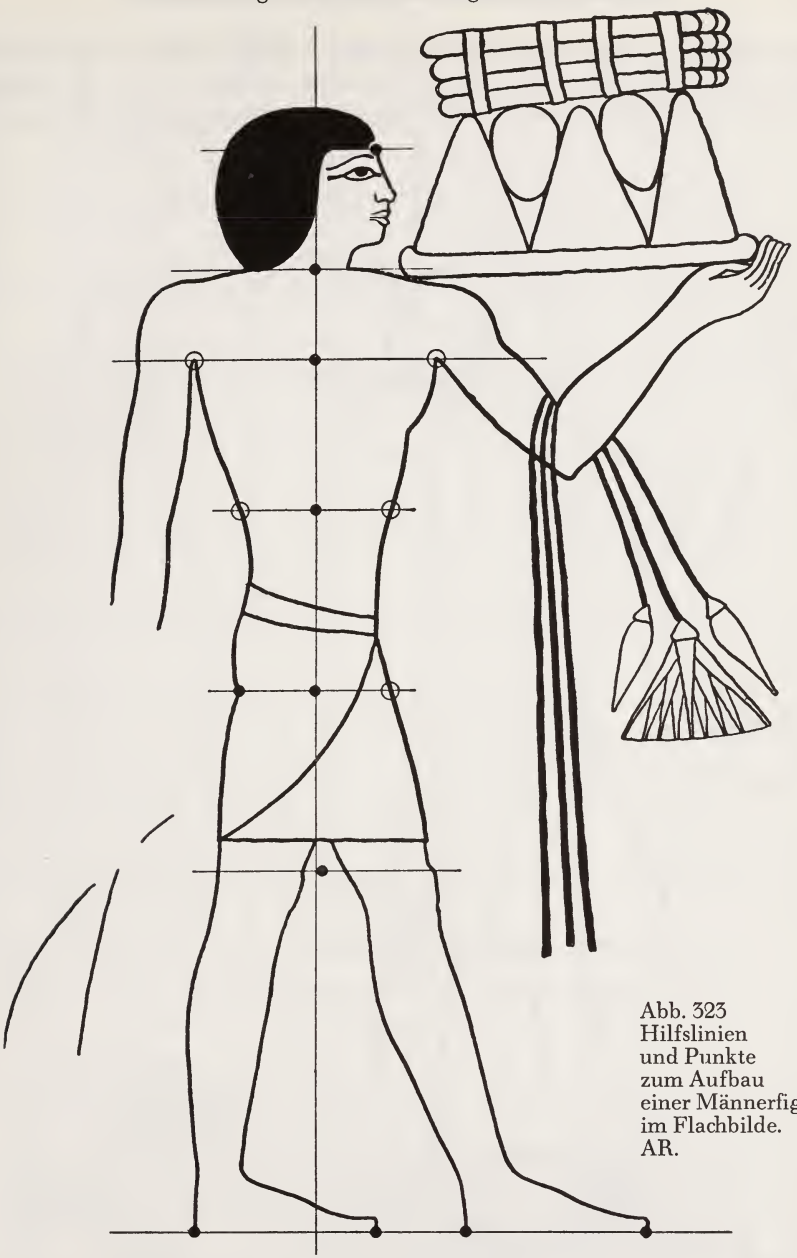


Abb. 323
Hilfslinien
und Punkte
zum Aufbau
einer Männerfigur
im Flachbilde.
AR.

ganze Figur gleichmäßig gefördert, nicht etwa ein einzelner Teil im voraus beendet. Es ergab sich also ein einheitlicher Stand des Ganzen. Sobald die ersten groben, noch völlig geometrischen Arbeitsstufen überwunden waren, wurden

weitere Schichten durch klopfendes Zermürben, Meißeln, Bohren und Schleifen entfernt (vgl. Taf. 43,3). Wie sehr die Künstler, wenigstens die von Amarna, schon vor dem letzten Zustande des Werkes die gewünschte Endwirkung leben-

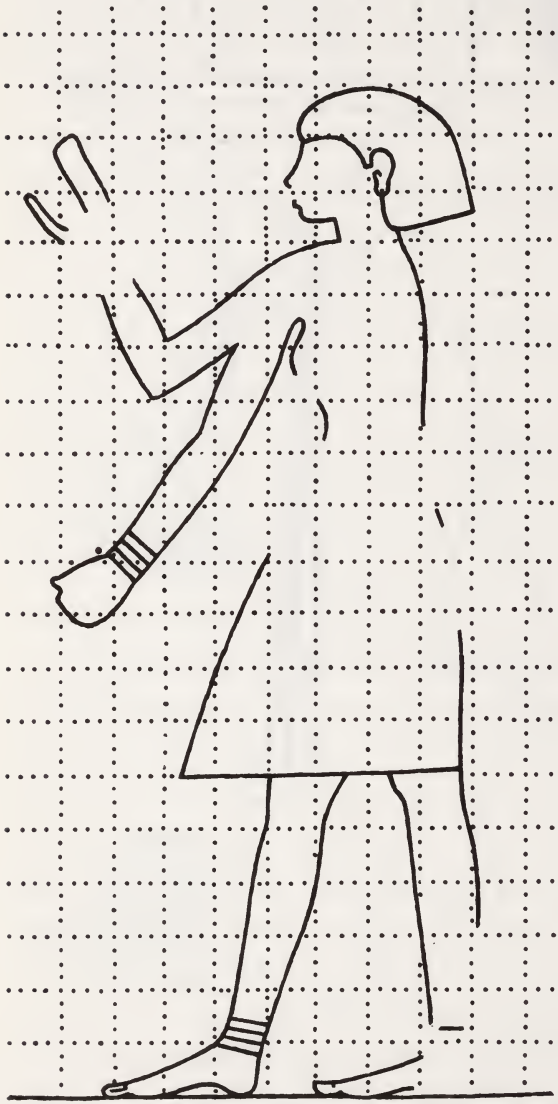


Abb. 324
Entwurfnetz.
MR.

dig zu gewinnen suchten, sieht man an Granit- und Sandsteinköpfen aus der Werkstatt des Thutmosis, wo den Lippen noch unfertiger Bildnisse Rot aufgelegt ist.

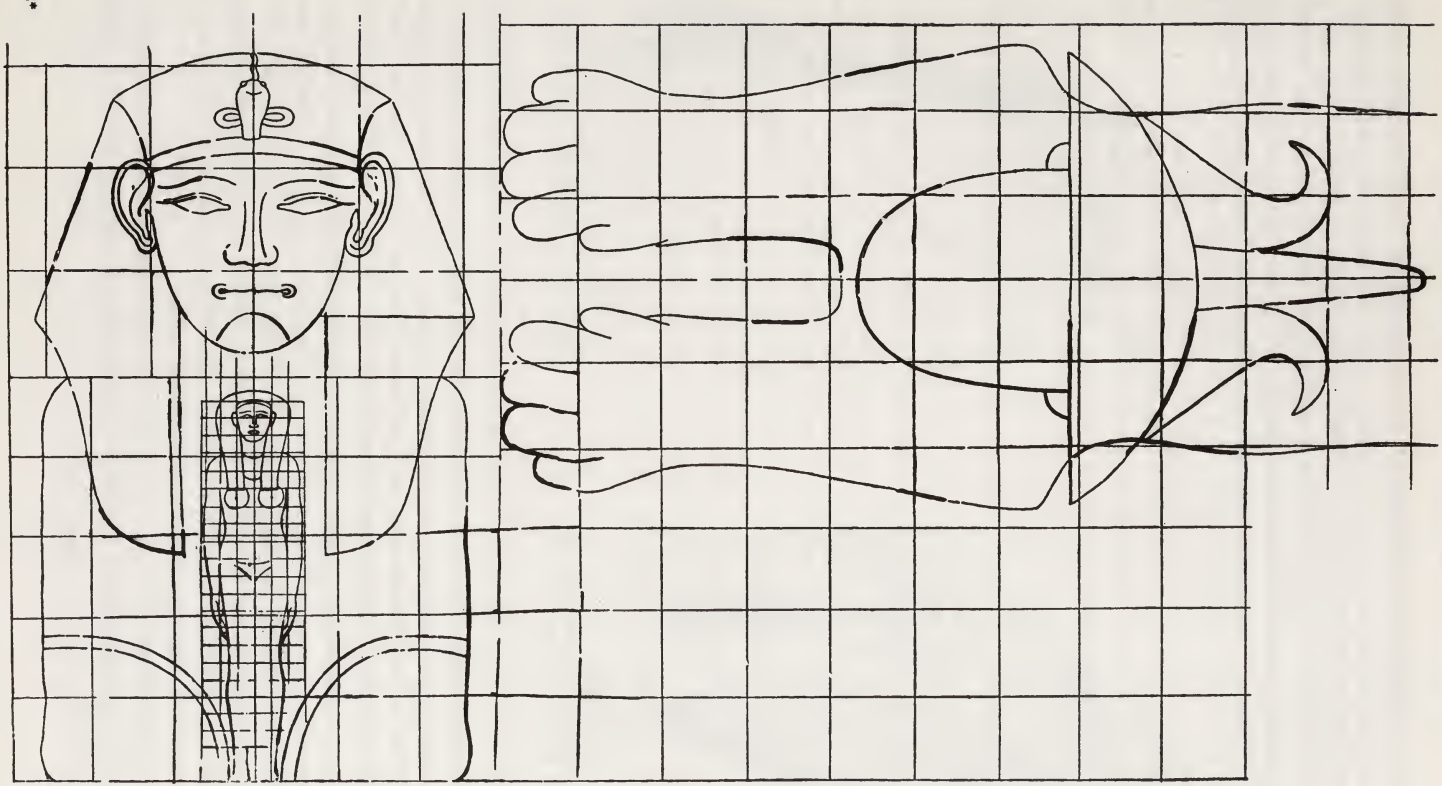


Abb. 325. Werkzeichnung zu einer Sphinx, von einem Papyrus.
Links Vorderansicht, rechts Aufsicht. [Auch ein Stück der linken Seitenansicht, die Vordertatze, ist erhalten, hier aber nicht abgebildet.] Griech.-röm.

An der zu Beginn dieses Kapitels[1]) herangezogenen Stelle[2]) erzählt Diodor von dem Künstlerscherze zweier berühmter Bildhauer des archaischen Griechenlands. Telekles und Theodoros, die Söhne des Rhoikos, hätten sich, als sie jenes Kultbild des Apollon von Samos anfertigen wollten, über das Gesamtmaß verständigt und dann jeder eine Hälfte der Statue, der eine in Samos, der andere in Ephesos, hergestellt. Als man die rechte und linke Hälfte zusammen-

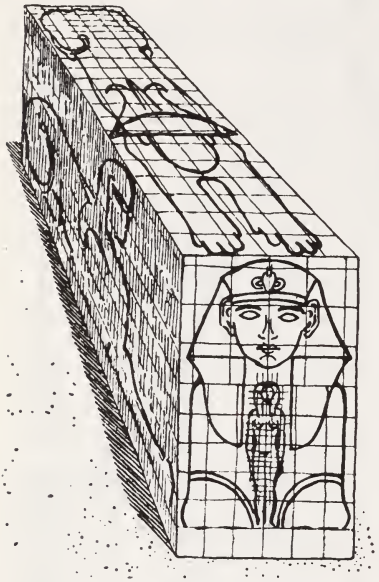


Abb. 326. Werkblock mit Vorzeichnung zu einer Sphinx. Nach Abb. 325 entworfen.

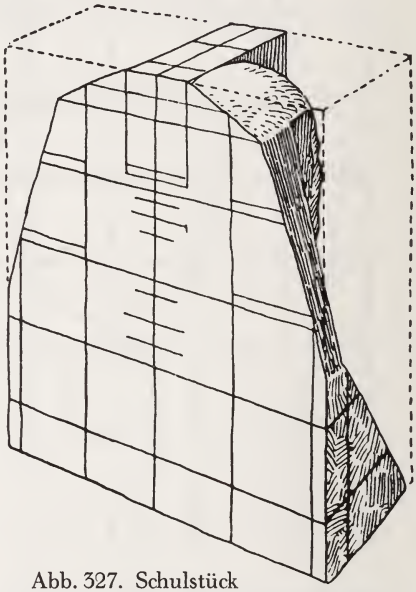


Abb. 327. Schulstück für einen Königskopf, Hinteransicht. Spz.

fügte, hätten sie gepaßt wie das einheitliche Werk Eines Mannes. Ob die Geschichte wirklich wahr ist, kann man dahingestellt sein lassen. An sich wäre bei einer archaisch-griechischen, also „vorgriechischen" und danach richtungsgeraden Statue und bei Benutzung des ägyptischen Werkverfahrens, auf das Diodor ausdrücklich verweist, ein solches Kunststück wohl ausführbar. Wie genau die Ägypter selbst dieselben Verhältnisse bei Gegenstücken innehalten konnten, dafür haben wir eine sehr hübsche Probe: Bei einer Ausgrabung in Theben hatte man[397] zwei in Stücke gesprungene Steinreliefs desselben Inhalts gefunden, aber keins vollständig. Es war jedoch den Findern möglich, von beiden genommene Stücke zu Einem Bilde zusammenzusetzen, und niemand würde vermuten, daß sie nicht von Anfang an eine Einheit gebildet haben.

Bei solcher Erziehung ist kaum anzunehmen, daß ägyptische Bildhauer irgendwelchen Wert auf ein gleich großes Tonmodell für eine ganze Statue[398] gelegt

[1]) S. 318. [2]) S. den 2. Anhang, S. 359.

hätten. Der geschulte Künstler konnte es wagen, sofort in den Block zu arbeiten, ohne Gefahr, ihn zu verhauen.

Die Liniengerüste geben die Grundlagen für die Verhältnisse der Figur. Über diese selbst gilt im Rundbilde dasselbe wie im Flachbilde: Innerhalb ein und derselben Figur werden die Verhältnisse nicht willkürlich geändert. Wie dem Flachbilde das Verkleinern entfernter Figuren unbekannt ist, so fällt es dem Ägypter niemals, auch nicht bei den gewaltigsten Riesenstatuen ein, etwa die oberen Teile zu vergrößern, um perspektivischen Verkleinerungen, die Uns unangenehm sind, vorzubeugen. Griechische Bildhauer vom Ausgange des fünften Jahrhunderts haben, wir aus Platon[1]) wissen, so etwas getan. In Gruppen aus mehreren Figuren braucht der Ägypter, wie im Flachbilde, oft unbedenklich mehrere Maßstäbe, so wenn das Familienhaupt über seine Angehörigen herausgehoben werden soll[2]). Andererseits gilt unter Gleichberechtigten, wie im Flachbilde[3]), das Gesetz der „Scheitelgleiche" von Sitzenden und Stehenden[4]).

Wenn man das sorgfältig durchgebildete Werkverfahren der ägyptischen Kunst[399] kennt, dann sieht man, wie vortrefflich es dem geradansichtig-vorstelligen Schaffen gerecht wird. Es stellt für die geradansichtig vorgestellten Teile des Körpers die Richtebenen, in die sie auch ohne das Blockverfahren zu liegen kämen[5]), vor Beginn der eigentlichen Bildhauerarbeit greifbar am Steinblocke her. Man darf nicht etwa, das Wesen dieser Dinge verkennend, ihr Verhältnis umkehren und dem Irrtum verfallen, als ob das Gesetz der Richtungsgeradheit der Rundbilder aus der Art des Verfahrens geflossen sei. Nicht daher kommt es, sondern es liegt im Innern des Menschen. „Es ist nicht draußen, da sucht es der Tor, es ist in dir, du bringst es ewig hervor." Wie man nie vergessen darf, daß ja nicht nur der durch Wegnehmen von Stoff bildende Steinmetz richtungsgerade schafft und der Holzbildhauer, sondern auch der durch Zufügen gestaltende Bildner in Ton und Metall, so muß man sich auch immer vor Augen halten, daß das Gesetz selbst bei Den alten und neuen Völkern gilt, unter denen nicht eine Spur des geregelten Blockverfahrens, ja nicht einmal das einfachste Vorzeichen des Rundbildes nachzuweisen ist, also auch schon in der ältesten vorgeschichtlichen Kunst. Man blicke auch nur auf das Flachbild. Da liegt vor aller Augen, daß nicht erst die Liniennetze und -gerüste die Geradansichtigkeit geschaffen haben. Es ist unmöglich, im Werkverfahren den Grund zu sehen, warum im Rundbilde die Tier- und Menschenfiguren sich in ein rechtwinkliges Ebenenkreuz einordnen, und im Flachbilde alle Körper und ihre Teile sich geradansichtig auf der Fläche ausbreiten. Im Gegenteil, die ägyptische Werkform ist das dem innersten Wesen der geradansichtigen Vorstellungsbildung angepaßte Gewand. Es stellt in einem streng geometrischen Zuschnitt nach der einen Seite dieses Wesen nachdrücklichst heraus. Nach der anderen erinnert es daran), daß die geometrische Prägung einer der Hauptzüge ist, die einst die Kunst erst im eigentlichen Sinne haben „ägyptisch" werden lassen[400].

[1]) S. 94. [2]) Propyl. Bd. 2^3, 242, 333. [3]) S. 238. [4]) Propyl. Bd. 2^3, 231,2.
[5]) S. 324. [6]) S. 20.

Natürlich sehen die Vorzeichnungen auf der Blockfläche eines Rundbildes nicht etwa in jeder Beziehung so aus wie ein gewöhnliches Flachbild[1]). Man braucht sich nur vorzuhalten, wie verschieden zum Beispiel die Menschenschulter auf der Seitenfläche eines Werkblockes von der im freien Flachbilde sein muß. Hier muß sich die „reine Seitenvorstellung" darbieten; im gewöhnlichen Flachbilde dagegen erscheinen die Schultern so ausgebreitet wie auf der Vorderfläche des Rundbildblockes. Die Bilder sind in der Eigenschaft der Geradansichtigkeit gleich, aber äußerlich je nach dem Zwecke verschieden. Es wirkt der wesentliche Gegensatz zwischen dem Flachbilde und dem durch Wegnehmen der Masse entstehenden Rundbilde. Beim Flachbildner läßt sich die der Vorstellung nachtastende Hand durch den Widerstand der Malfläche willig auf diese ablenken und breitet die dem Vorbilde entsprechenden Linien und Flächen in Einer Ebene aus, was zur Entstehung jener nun öfters erwähnten „Richtungsneutralität"[2]) führt. Beim Rundbildner dagegen ist schon im Vorzeichnen der Sinn auf das Durchbrechen durch den Stein, auf das der Vorstellung von der Ortslage der Vorbildteile nachtastende Durchgreifen gerichtet. Da können „richtungsneutrale" Formen wie im Flachbilde und noch in der Siegesgöttin von Abb. 320 — die ja in Wirklichkeit mit voll zugewendetem Körper auf den Beschauer zufliegt — nicht aufkommen.

So sind in der ägyptischen Kunst Flachbild und Rundbild sichtlich und heimlich aufs engste miteinander verknüpft. Der uns überraschende Ausbau der rundbildlichen „Schau" durch Einzelbilder flächenhafter Art ist nicht etwa ein verständlerischer Irrweg der Ägypter[401], sondern, wie sich an altamerikanischen[3]), altslawischen[4])[402] und ähnlichen Arbeiten zeigen läßt, etwas an sich durchaus Urwüchsiges[5]). Wohl aber ist ein Werk des Verstandes die Weiterentwicklung zum ägyptischen Werkverfahren, die jedoch kein Abirren, sondern geradezu die Vollendung des der „vorgriechischen" Kunst bestimmten Weges bedeutet. *Der Ägypter hat eben im Rund- wie im Flachbilde, seit seine Kunst ihre eigene Sprache bekam, etwas, das wie traumhaft dem bildnerischen Schaffen der ganzen, nicht vom griechischen fünften Jahrhundert beeinflußten Welt zugrunde lag, mit einer sonst kaum zu findenden Willenseinheit und Schärfe zu klassicher Reinheit durchgeführt, so daß es beinahe als ihm besonders eigen erscheint.*

Die von den Ägyptern erfundenen Verfahren zur Vorbereitung eines Flach- oder Rundbildes sind, wie aus der Schilderung hervorgeht, unzertrennlich von der Bindung an feste innere Maßverhältnisse der Figuren, von einem *„Proportionskanon"*. Denn nicht nur liegen die Punkte und Linien der Hilfsgerüste wie Abb. 323 natürlich immer an den selben Orten, sondern auch die Linien der Quadratnetze (Abb. 325) schneiden in allen Netzen die selben Körperstellen. Sie legen also wirklich die Verhältnisse des Kunstwerkes fest und unterscheiden sich dadurch von den ähnlichen, auch bei uns gebräuchlichen Netzen, die nur dazu dienen, einen Entwurf im selben oder in anderem Maßstabe anderswohin zu

[1]) S. 92; 314. [2]) S. 157; 222 u. ö. [3]) Propyl. Bd. 1, 381; 395. [4]) Ebenda 489. [5]) S. 322.

übertragen. Bei diesen ist es ja völlig gleich, wo die Figuren von den Linien getroffen werden.

Wenn wir daran denken, daß in der „vorgriechischen" Flachkunst jede Figur an einer anderen Stelle desselben Bildes, nur in den Maßen verändert, wiederholt werden kann[1]), was beim sehbildgetreuen Schaffen unmöglich ist, und daß die Glieder der Körper immer gleichmäßig unverkürzt ausgebreitet werden, dann erkennen wir das geradansichtige Bilden bei einem Volke von dem geometrischen Sinne der Ägypter als den günstigsten Boden für die Entstehung und Ausbildung eines Ebenmaßschlüssels. Nur auf solchem Boden konnte man in Dem Umfange mit Maßlinien und -punkten arbeiten, wie wir es in Ägypten auf Schritt und Tritt finden[403]. Ob die Maßverhältnisse durch wirkliches Messen an vielen Körpern gewonnen oder aus Kunstwerken abgelesen sind, die als musterhaft und dem Formensinn der Zeit am meisten entsprechend galten, oder ob sie gar nur von einem einzigen maßgebenden Künstler aus seinem Empfinden heraus festgelegt worden sind, das würde recht unwichtige Unterschiede machen. Entscheiden können wir darin nicht, nur den Gedanken, aus vielen gemessenen Körpern den Durchschnitt zu nehmen, von vornherein ablehnen, als wohl kaum der Zeit entsprechend.

Genauere Untersuchungen dürften wohl eine bemerkenswerte Grenzscheidung im Gebrauch des Verhältnisschlüssels innerhalb der ägyptischen Gesamtkunst ergeben. Während nämlich bei den Figuren von Lebenwesen die Regel für die inneren Verhältnisse offenbar allgemeine Geltung mindestens über große Zeitabschnitte gehabt haben, scheint das außerhalb des Reiches der Tier- und Menschengestalt nicht der Fall gewesen zu sein. Auch da legt zwar der Künstler seine Werkzeichnung unter Berücksichtigung bestimmter Verhältnisse der Teile an, aber wie er die Größen ordnet, scheint seinem Ermessen überlassen geblieben zu sein. Zum Beispiel scheint der Ägypter nie dazu geschritten zu sein, bei seinen Säulen etwa ein Verhältnis von Dicke zu Höhe als allgemein mustergültig festzulegen.

Natürlich ist es nicht einfach dasselbe, ob und wie ein Ägypter, ein Grieche oder ein Mann der Renaissance nach einem Maßschlüssel sucht. Wir dürfen das Streben des Ägypters nicht etwa mit Dürers Worten ausdeuten: „Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur; wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Überkommst du sie, so wird sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk. Und durch Geometria magst du deines Werks viel beweisen." Hinter jedem steht eine ganz andere geistige Welt. Aber es ist doch unzweifelhaft wahr, daß in den Bemühungen der Griechen, der Renaissance und noch späterer Zeiten die Tat der Ägypter weitergewirkt hat, belebend und auch wohl manchmal ertötend.

Denn die Wirkung solcher Hilfen auf die Kunst ist ja immer zweischneidig. In Ägypten sind sie ihr auf der einen Seite eine starke Stütze geworden, haben den Durchschnitt gehoben und auf achtungswerter Höhe gehalten. Man versteht

---

[1]) Vgl. S. 158 und, über das Entsprechende beim Rundbilde, S. 324.

nun, warum auch mäßige ägyptische Arbeiten noch fast stets etwas Sicheres und Würdiges haben. Auf der andern Seite aber wurde die Neigung zu formelhaftem Betrieb der Kunst gefördert, dem der Ägypter von Natur schon leicht verfiel. Und es läßt sich ja nicht leugnen, daß schließlich doch die fein durchdachten Maßregeln auch ein Druck geworden sind [1]), der vor allem seit der Zeit, wo sie bis ins kleinste griffen, und wo der Kunst das Leben an sich schon nicht mehr allzu frisch quoll [2]), noch manches niedergehalten hat.

[1]) Vgl. S. 310. [2]) S. 73.

VIII. SCHLUSS

Soll man nicht die Fähigkeit der allgemeinen Übersicht einbüßen, so sei man an möglichst vielen anderen Stellen, außer der Meisterschaft in einem begrenzten Bereiche, Dilettant, sonst bleibt man in allem, was über die Spezialität hinausliegt, ein Ignorant und unter Umständen im Ganzen ein roher Geselle.
J. Burckhardt, *Weltgesch. Betr.*

Mit dem Zusammenleiten von Flach- und Rundbildnerei schließen sich die Betrachtungen, die wir uns in diesem Buche vorgenommen haben, zum Ringe.

Es hat sich gezeigt, daß die Grundlage der Naturwiedergabe beider Gebiete, das Schaffen aus geraden Vorstellungen, sich von den Kindern und den steinzeitlichen oder heutigen Naturvölkern bis zu den höchsten Leistungen nicht nur der ägyptischen, sondern zum Beispiel auch der babylonischen, kretisch-mykenischen, frühgriechischen, altchinesischen und altamerikanischen Kunst gilt, ganz unabhänig davon, ob sie im Flach- oder Rundbild aus Stein, Metall, Holz oder sonst etwas geschaffen sind. Diese geradvorstellige Art entsteht in aller Menschheit ohne fremde Anregung[1]), wird aber jedem von uns entfremdet durch den Einfluß des griechischen fünften Jahrhunderts v. Chr. Unsere Vorstellungen werden jetzt im Laufe eines jeden Lebens von Jugend auf durch bewußte oder unbewußte Erziehung bis ins Innerste durchsetzt mit Schrägsichten. Wer viele einzelne Kinder prüft, kann feststellen, wie sie schrittweise die Widerstandskraft verlieren und in ziemlich gleichmäßiger Abfolge eine Stellung des geradvorstelligen Bildens nach der anderen vor dem andringenden sehbildlichen räumen. Bei der Stärke dieses Ansturmes ist das Überraschende nicht, daß jeder endlich erliegt, sondern wie lange er standhält.

Durch die Griechen ist auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst in die Welt ein Riß gekommen. Überall da, wo ihr Geist nicht gewirkt hat, also auch in Ägypten, sind die Grundlagen der Naturwiedergabe im Flach- und Rundbilden beim einfachsten Erwachsenen, ja beim Kinde, im wesentlichen dieselben wie bei dem größten Künstler. Aber da, wo der griechische Einfluß mächtig wird, und nun gar die verstandesmäßig durchgebildete Form, die die italienische Renaissance dem griechischen Erbe in der Zeichenkunst geschaffen hat, muß jeder sich einmal vom geradvorstelligen zum schrägsichtigen Zeichnen durchkämpfen. Dieser Kampf

[1]) Vgl. S. 280.

bleibt auch unter uns niemand erspart, und noch vor gar nicht langer Zeit spürte, wer ihn bestanden hatte, einen leisen Stolz, nun der, wie er glaubte, eigentlichen Kunst um ein gewaltiges Stück nähergekommen zu sein.

Man muß sich darüber klar sein, daß sowohl die geradvorstellige wie die perspektivische Art des Bildens, so eng sie mit der Kunst verknüpft sind, und obgleich sie, wie wir sehen werden, unter Umständen ästhetisch wirken können, im Grunde mit der künstlerischen Seite eines Werkes sehr wenig zu tun haben. Eine von jenen beiden Arten steckt zwar wie der Niederschlag eines bestimmten Zustandes des menschlichen Geistes als bildnerische Ausspracheform in jeder naturnachbildenden Kunst, ist aber, als wichtiger Teil ihrer „Struktur", eigentlich nur die Unterlage der künstlerischen Tätigkeit[1]). Ich möchte dieses Verhältnis dadurch begreiflich machen, daß ich von zwei „Schichten", „Ebenen" oder wie man sie sonst nennen will, des Kunstwerkes spreche, in Worten, die natürlich nur gleichnishaft aufzufassen sind. Ich bezeichne die eine, je nachdem geradvorstellige oder schrägsichtige, als die *„Gerüstschicht"* [401], die andere als die *„Ausdrucksschicht"*. Erst wer sich darüber klar ist, was der „Gerüstschicht", also der ägyptischen Werke aller Zeiten, seien sie künstlerisch oder nicht, gemeinsamen geraden Vorstellart entspringt, erst der vermag zu ermessen, was darüber hinaus in der „Ausdrucksschicht" den Formneigungen der Meister angehört, also jener anderen Kraft im Bilden zuzuteilen ist, die in den Werken der reinen Ornamentik am hellsten hervortritt, aber auch an jedem anderen Kunstwerke, auch jedem naturnachbildenden, wirkt.

J. Lange hat sein „Gesetz der Frontalität" auf den Boden der Gegengleiche gebaut, auf unsere „obere", die Ausdrucksschicht, wo auch andere ästhetische Grundgefühle, wie das Gefallen an bestimmten Maßverhältnissen, an gewissen Rhythmen, am Gleichlauf von Linien und Flächen und an der echten Frontalität[2]) stehen. Um dagegen zu unserer „Regel der Richtungsgeradheit" zu kommen, mußten wir durch diese Schicht hindurch auf die „Gerüstschicht" bauen. Wir Heutigen können uns das Verhältnis der beiden Schichten am besten an einem Beispiel aus der durchgebildeten Perspektive verdeutlichen. Niemand wird eine nur mathematisch konstruierte Zeichnung an sich schon für ein Kunstwerk erklären, denn sie könnte ja die Arbeit, vielleicht sogar das Kunststück, eines völlig kunstfremden Technikers sein. Sie mag trotzdem wirken, zum Beispiel schon rein wegen der Freude an überwundenen Schwierigkeiten. Sie kann aber auch wirklich ästhetisch wirken, etwa durch überraschende neue Verkürzungen oder den Schein der Großräumigkeit und ähnliches. Dann wirkt aber im Grunde nicht das Werk jenes unmusischen Mannes, sondern sein Naturvorbild. Genau wie mit jener konstruierten Perspektive steht es mit ähnlich entstandenen geradvorstelligen Flachbildern, aber auch mit beiderlei Rundbildern. Erst in dem unendlich vielgestaltigen Gepräge geformten Ausdrucks, das die einzelnen Künstler, die einzelnen Völker diesen, dem Zwecke der bloßen sachlichen Darstellung des Gegenstandes dienenden und ganzen Welten gemeinsamen, Grundlagen verleihen,

[1]) Vgl. S. 92. [2]) S. 321.

werden sie „beseelt, durchgeistigt und in das Reich der Kunst gehoben"; und zwar bleibt, wie bei allen Kulturschöpfungen, das Verstandesmäßige im Vergleiche zum Gefühlsmäßigen recht gering. Das Nachhaltigste an derartigem Geschehen innerhalb der ägyptischen Kunst ist das auf S. 14/15 geschilderte aus dem Übergange von der Frühzeit zur Pyramidenzeit; das auffälligste ist wohl das von Amarna[1]).

Die beiden „Schichten" werden am Werkstoffe fast immer gleichzeitig erscheinen, also wirklich nur gedanklich scheidbar sein. Aber unter Umständen können sie sich auch sondern. So etwa, wenn dem perspektivischen wirklichen Kunstwerk eine mathematische Konstruktion als Hilfe zugrunde gelegt wird. Einer solchen entsprechen in der ägyptischen Kunst die Linien- und Punktgerippe (Abb. 323) oder Liniennetze (Abb. 324), wenn sie sich von solchen Stützen beim Entwerfen ihrer Figuren leiten läßt.

Wenn auch die Gerüstschicht, sei sie mathematisch gebunden oder nicht, von der eigentlichen künstlerischen Leistung noch nichts enthält, so ist sie doch im Flach- und Rundbild auch für die andere Schicht wichtig. Denn sie hat bestimmenden Anteil am Aufbau einer Figur, und damit zwar nicht an der Art, aber an der örtlichen Lage der künstlerischen Ausdrucksformen. Sie ist im Werk etwa das, was im lebendigen Körper das tragende Knochengerüst ist, und wirkt schon in der „Eingebung" zum geplanten Kunstwerk. Auf die Gerüstschicht könnte man ein Wort wie Goethes (an Zelter) anwenden von dem „Gefäß, in das jeder hineinlegen kann, was er vermag". Wogegen auf die Ausdrucksschicht W. Schäfers des Maler-Dichters Wort treffen würde, daß die Form „keine Gußform sei, in die man etwas Beliebiges hineingießen könne; sie komme als Erscheinungsform des Inhalts aus ihm selber". Diese Form meint Goethe in seinem auf S. 44 angeführten Ausspruche.

Der Gedanke der beiden Schichten ist auf den Expressionismus[2]) überhaupt nicht mehr anwendbar, weil ihm das Streben nach Erkenntnis und Wiedergabe einer gegenständlichen Wirklichkeit[3]) als Unterlage des Ausdrucks zum mindesten fern liegt.

Das Aussehen, das der Ausdruck dem Gerüste verleiht, kann mit vielen Zwischenstufen vom schärfsten Naturalismus, ja Realismus, bis zu fast vollkommener Auflösung der Naturgestalten in ornamentisch-flüssige, streng geometrische oder gebrochene und andere Formen gehen, Stufen, die die verschiedenen Grade des Stärkeverhältnisses zwischen den Formen der äußeren Natur und den inneren Formneigungen des Menschen spiegeln. *Jedenfalls aber ist festzustellen, daß es nicht auf Geradvorstellung oder Perspektive beruht, welches Ausdrucksgepräge ein Kunstwerk zeigt.*

Auch Naturalismus und Geometrisierung, das auf S. 20 genannte Statische und das Dynamische gibt es auf jeder der beiden tragenden Grundlagen. Dagegen gilt das nicht für die *organismische Darstellweise.* Diese, die erst zur selben Zeit mit der echten Perspektive und an sie gebunden auftritt, faßt kein Glied eines leben-

[1]) S. 158 f. [2]) S. 158; 280. [3]) S. 49; 97.

den Körpers als selbständig, sondern ordnet eins dem andern unter, so daß keins bewegt wird, ohne daß das andere mitbetroffen würde, im höchsten, von G. Keller[1]) dem Fechter von Ravenna wunderbar nachgedichteten Sinne so, daß sich alle Organe als von Einem Willen beseelt darbieten. Einer geradvorstelligen, vorgriechischen Kunst dagegen ist eine solche Auffassung des Organismus unzugänglich, darf also, wie schon Krahmer S. 271 gesehen hat, in ihrem Bereiche nicht gebraucht werden, denn sie ordnet die Teile nicht einander helfend unter, sondern lagert sie unabhängig nebeneinander. Ob eine organische Unterordnung vorliegt oder nicht, wird sich an einer bewegten Gestalt meist in den Veränderungen der Muskeln gegen den Ruhestand feststellen lassen, aber kaum an einer unbewegten. Denn da kann durch Verwertung sehr häufiger dichtliegender Einzelbeobachtungen der Künstler auch bei einem richtungsgeraden Werk ganz unabsichtlich den Schein eines organischen erwecken. Man betrachte daraufhin zum Beispiel die beiden Bildnisse Propyl. 2[3], Taf. IV und XII. Das erste, im Museum von Kairo, stammt aus der vierten Dynastie der Pyramidenzeit, etwa 2600, das zweite, im Berliner Museum, aus dem Ende der sechsundzwanzigsten der Spätzeit (um 500 v. Chr.). — Wie wir beim Flachbilde[2]) zwischen perspektivisch und perspektiveähnlich haben unterscheiden müssen, so ist es auch hier nicht gleichgültig, welchen Namen wir der Sache geben. Wir werden von organisch und scheinorganisch sprechen.

Man sieht aus all dem, daß der Nachweis der geradvorstelligen Naturwiedergabe als Urphänomen der gesamten vorgriechischen Kunst in keiner Weise deren geschichtliche Entfaltung in zahllose, auf ihm gegründete Ausdrucksrichtungen vergewaltigt, jede mit einer unendlichen Menge von Untergruppen; ebensowenig wie etwa der europäischen Malerei seit dem sechzehnten Jahrhundert Gewalt antut, wer feststellt, daß sie in allen ihren Zweigen vier Jahrhunderte hindurch auf der reinen Perspektive aufgebaut gewesen ist.

Es leuchtet ein, wie wichtig es für das ästhetische Abwägen einer jeden Kunst, eines jeden Kunstwerkes ist, sich die Verschiedenheit der beiden „Schichten" vor Augen zu stellen. Mögen sie im Werk körperlich unlösbar verbunden sein, gedanklich muß der Forscher sie jedenfalls sorgsam auseinanderhalten. Sonst sündigt er gegen die oberste Aufgabe, die ein Platon für alle Ewigkeit jeder Forschung gestellt hat[3]): Sie muß die Fähigkeit haben, vielfach Zerstreutes in ein einheitliches Bild zusammenzuschauen, aber auch verstehen, zu zerlegen, und zwar, wie er schalkhaft sagt, hübsch nach den natürlichen Gelenken, nicht wie ein schlechter Koch, grob die Knochen zerhackend. Es wird aber durch die Scheidung nicht nur die Lust am reinlichen Denken und Fühlen befriedigt; das ganze Bild der ägyptischen Kunst muß falsch werden, wenn man an ihren Werken die geradvorstelligen Eigenschaften dem Wirken der ästhetischen Triebe zurechnet, also etwa in den Statuen die Richtungsgeradheit und in den Flachbildern das Fehlen der Verkürzungen und der Ausbreitung der Ansichtsflächen der Körper auf der Malebene. Besonders nimmt anscheinend ein hoher Grad von

[1]) Grüner Heinrich IV, 1. [2]) S. 272. [3]) Phaedr. 265 D. E.

Naturhaftigkeit manchem Forscher die Fähigkeit, eine zugrunde liegende Geradvorstellung zu erkennen. An der kretischen Kunst konnte ich sie zum Beispiel erst vor rund zwanzig Jahren feststellen, und trotzdem ist noch 1934 von G. A. Snijder das Kretische mit der Eidetik zusammengebracht worden, die doch[1]) gerade auch alle Verkürzungen aufnimmt. Ein großer Teil der Fehlurteile über die ägyptische Kunst fließt aus ähnlichen Quellen.

Das sei noch an einer Ausdeutung gezeigt, die doch der Wahrheit am nächsten zu kommen scheint. A. della Seta sagt[2]): „Das Auge sucht sich nacheinander dem Gegenstande derart gegenüber zu stellen, daß die Umrisse aller Ansichten in gleichläufigen Ebenen liegen, mit anderen Worten in Ebenen, die rechtwinklig zur Mittelachse des Sehkegels stehen." Und zwar soll das sowohl für das Flachbild wie das Rundbild gelten. Ganz ähnlich wie auch ich schon in den ersten Auflagen dieses Buches[3]) vom Gleichlaufe der Flächen gesprochen, aber die letzten Schlüsse nicht gezogen habe, so hat also auch della Seta gefühlt, daß die Verbindung zwischen Flach- und Rundbild in der Geradvorstellung liege, hat sich aber durch ein so rein äußerlich gemeinsames Merkmal wie den „Parallelismus der Ansichten oder Flächen" ablenken lassen, das doch offenbar erst zweiten Ranges ist, nur eine Folgeerscheinung, nicht die Wurzel der Formbildung. Denn dieser Flächengleichlauf entsteht ja aus der geraden Vorstellungsbildung beim Flachbilde erst durch den Zusammenstoß mit der Malebene, beim Rundbilde gar nur da, wo die Geradsicht auf Körper mit zwei rechtwinklig zueinander stehenden Achsen trifft, wie Mensch und Tier. Erst diese erscheinen als in ein rechtwinkliges Prisma eingeschlossen, also mit gleichläufigen Ansichtspaaren. Man darf Ursache und gelegentliche Folge nicht einander gleichsetzen. Della Setas „Parallelismus der Flächen" beschreibt nur, aber erklärt nicht. Wir sahen in der vorgriechischen Rundbildnerei den Gleichlauf der Flächenpaare aus erkenntnistheoretischen Gründen, also in der Grundschicht, entstehen, nicht aus ästhetischen in der Ausdrucksschicht. Aber wer, wie della Seta hier, den Unterschied zwischen beiden Arten von Parallelismus nicht sieht und damit die beiden Schichten vermengt, der gleitet unvermeidlich in die ästhetische, die Ausdrucksschicht, also von der Wahrheit ab.

Wenn auch die bloßen Ergebnisse der „Gerüstschicht" des Werkes nicht Erzeugnisse ästhetischer Triebe sind, können sie doch, wie oben angedeutet, ästhetisch bedeutsam werden. So wirken zum Beispiel die geradvorstelligen Formen ästhetisch fördernd auf den, der in dieser Geistesrichtung aufgewachsen ist, denn sie sind für ihn nun einmal die gewohnten Träger der eigentlichen Ausdrucksformen. Dagegen werden sie natürlich jeden ästhetisch hemmen, der, in Perspektive und Richtungsfreiheit aufgewachsen, in diesen das Gerüst für seine Ausdrucksformen zu sehen erzogen ist. Für solche wird dann, wie noch für uns vor wenigen Jahrzehnten, sogar der Grad der Genauigkeit der Perspektive wichtig sein.

[1]) S. 101. [2]) [La genesi della scorcio Atti della R. acc. dei Lincei Ser. 5 Bd. 12].
[3]) Siehe auch S. 324.

Entsprechendes gilt natürlich schon innerhalb des Ägyptischen. Sobald es einmal den Schritt zu gewissen scheinperspektivischen Anpassungen an das Sehbild getan hat, können diese Dinge beginnen, ästhetisch zu wirken. Wir erinnern uns daran, wie Überschneidungen[1]) und die Staffeln[2]) im Neuen Reiche mit Lust gesteigert werden. Bei ägyptischen engen Staffeln kommt übrigens noch hinzu, daß sie[3]) von vornherein eine gemischte Erscheinung sind, denn im genauen Gleichlauf ihrer Linien äußert sich ja ein ästhetischer Trieb. — Wo andrerseits die ägyptische religiöse Kunst oder die altertümelnde Spätzeit unter Fallenlassen eben dieser Überschneidungen und Staffeln die alten einfacheren Formen der Naturwiedergabe beibehält oder wieder aufnimmt, werden diese mitgenommen als Glieder einer vom Schimmer ehrwürdigen Alters umsponnenen Formensprache. Sie treten damit heraus aus dem Kreise der lebendigen Wiedergabe der Wirklichkeitsformen und hinein in das Reich des Ästhetischen. — Wenn nun gar ein wirklicher Übergang zum perspektivehaltigen Zeichnen stattfindet, dann wird die Bedeutung der einst aus der Geradvorstellung geflossenen Formen vollends verschoben. Wir können das sehr gut beim Einströmen der griechischen Kunst nach Ägypten beobachten, wo ja das Alte nicht einfach verworfen, sondern noch jahrhundertelang beibehalten wurde. In Mittelägypten ist ein prachtvolles Grab aus der Zeit um 300 v. Chr. entdeckt worden[405]. Seine Reliefs sind entworfen und ausgeführt von Ägyptern, die einige Zeit in griechischen Werkstätten Unterägyptens tätig gewesen sein müssen. Wir finden in ihrem Werke religiöse Darstellungen rein ägyptisch geradvorstelliger Art, daneben weltliche Bilder, in denen einer geradvorstelligen Unterlage ein griechisches Gewand übergezogen ist[4]), endlich Gruppen, die geradezu auf das Skizzenbuch aus den griechischen Werkstätten zurückzugehen scheinen[406]. Die Leute haben sich also ziemlich ernsthaft mit der fremden, schrägsichtigen Darstellart beschäftigt. Natürlich verloren dadurch Bildner wie Aufnehmende die Fähigkeit, die alte instinktmäßig geradvorstellige Naturwiedergabe einfach als gegenständliche zu fassen. Man kam notwendig dazu, sie, als solche genommen, für falsch anzusehen. Wenn man sie trotzdem noch beibehielt, so konnte das eben nur geschehen, weil man ihre Formen gar nicht mehr als gegenständlich treu, sondern als Ausdrucksformen nahm. Damit rückten die durch Geradvorstellung entstandenen Formen aus der Gerüstschicht in die Ausdrucksschicht hinüber. Ein „griechelnder" ägyptischer Künstler wie der des genannten Grabes fand auf der Gegenseite in einem griechischen Meister einen Genossen, der eine Isisstatue zu bilden hatte und dabei dem Ägyptertum entgegenkommen wollte. Er hat nicht einfach „ägyptelt", aber sein Werk auch nicht in eine richtungsfreie Form seiner eigenen, der hellenistischen Zeit gekleidet[5]), sondern eine altertümlich-griechisch scheinende gewählt[6])[407]. Ganz gewiß ahnte er nicht, wieviel innere Berechtigung in dieser Wahl lag, da ja die griechische Rundbildnerei vor dem fünften Jahrhundert noch wie die ägyptische auf der Geradvorstellung beruhte, richtungsgerade war. Natürlich aber

[1]) S. 182 f. [2]) S. 183 ff. [3]) S. 185. [4]) Propyl. 2^3, Taf. XXIII.
[5]) Propyl. 2^3, 446, 4. [6]) Propyl. 2^3, 446,1.

konnte er in Wirklichkeit, wie das ganze Assimilantengeschlecht seiner Zeit, ein archaisch richtungsgerades Werk auch in den Zügen der Gerüstschicht nur noch ästhetisch erfassen. So geht es allen, die, wenn auch noch so mittelbar, vom griechischen fünften Jahrhundert ernstlich berührt sind.

Diese Sinnverschiebung hat denn auch das Urteil der Nachwelt zu den ägyptischen Kunstwerken in hohem Maße bestimmt[408]. Diejenige Schicht in ihren Formen, die durch die Geradvorstellung gegeben ist, macht sich schon wegen ihrer Ungewohntheit dem an den Gebrauch von Schrägsichten Gewöhnten überstark bemerkbar. So übertäubt sie die Schicht der wirklichen Ausdrucksformen und schiebt sich fälschlich an ihre Stelle. Das ist am handgreiflichsten bei der Richtungsgeradheit der Statuen, die der Gerüstschicht angehört, aber fast durchweg für Ausdrucksform genommen wird. Das geschieht um so eher, weil hier, am Rundbilde, aus einem früher[1]) angedeuteten Grunde die Wirkung der Geradvorstellung nicht so wie am Flachbilde als im Grundsatz fremdartige Naturwiedergabe jedem auffällt und so die Trennung der Schichten erleichtert. Die wirklichen Ausdrucksformen, in denen die Formneigungen der verschiedenen Personen und Zeiten der ägyptischen Kunstgeschichte ihren Geist zu ihrem Stil verdichtet haben, drängen sich nicht so auf. Sie zeigen sich ja erst in den die geradvorstelligen Formen umhüllenden Wandlungen der Linien- und Flächenführung. Man darf sagen, daß weitaus das meiste, was dem Unkundigen als ägyptische Ausdrucksformen erscheint, nicht zu ihnen gehört.

Nun gewinnen wir auch Einblick in das wahre Verhältnis altägyptischer Bildwerke zu ähnlich aussehenden und manchmal vielleicht gar von ihnen angeregten heutigen[409]. Es ist völlig undenkbar, daß ein Künstler unserer Tage überhaupt wieder aus natürlicher Geradvorstellung heraus schaffe. In den Quell, aus dem diese fließt, können unsere Künstler nie mehr tauchen. Man mag sich ausmalen, was geschehen müßte, ehe es wieder möglich wäre: Man müßte innerhalb unserer Kultur einen künstlerisch begabten Menschen so aufziehen, daß mit Verkürzungen rechnende Flach- und Rundbilder ihm niemals vor Augen kommen und ihm auch durch das Wort nicht nahegebracht werden könnten. Das ist, ganz abgesehen davon, ob es erwünscht wäre, ein Hirngespinst. Wir können nicht mehr in unserer Kultur stehen und dabei doch zugleich, wie es manche unserer Künstler wollen, „vorgriechische" schöpferische Menschen sein, weder archaische Griechen noch Ägypter, weder Neger noch Kinder.

Wenn heutige Künstler Statuen schaffen, die an streng geometrisch-würfeligem Aufbau (Taf. 56,1) ägyptischen ganz zu gleichen scheinen, oder wenn Maler die Flächen der Körper geometrisch geprägt (Taf. 56,3) auf der Malfläche ausbreiten, so können sie sich mit Ägyptischem nur in dessen Ausdrucksschicht treffen. Wer Darstellformen des sogenannten Expressionismus mit ägyptischen vergleicht, wird immer leicht den alten Formen einen ihnen fremden Sinn unterschieben. Der italienische Maler, der dem Arzt in Taf. 55,1 rechts eine ganz wunderliche Schulter verlieh, würde gewiß ruhig zugeben, daß sein Bild im gewöhnlichen Sinne

[1]) S. 4/5.

naturwidrig sei, aber sagen, er wolle oder müsse das aus einem inneren Drange so machen, oder er brauche auf seinem Bilde an dieser Stelle gerade diese Form. Was er gibt, gehört in die Ausdrucksschicht. Denn ihm ist das Verhältnis zur äußerlichen Wirklichkeit Nebensache. Ein Ägypter dagegen, der Menschen ähnlich, also wie auf Taf. 14,1 zeichnete, war überzeugt, das Wirkliche wiederzugeben. Das Geradvorstellige seiner Formen gehört ja der Gerüstschicht an, ist aus Hingabe an die Natur so geworden, vom Glauben an die gegenständliche Wirklichkeitstreue getragen.

Dieser Kennzeichnung bricht es nichts ab, wenn man zugibt, daß zweifellos auch ein Ägypter oft für eine gewisse Stelle seines Werkes die „Ansicht" eines Körpers nach seinen Ansprüchen an Flächenfüllung und Massenverteilung gewählt hat. Denn das ändert nichts am Wesen der Wiedergabe dieses Körpers, die an sich der unteren Schicht gehört. Diese steht hier im ersten Treffen, auch wenn in die Auswahl unter den damit gegebenen Möglichkeiten Ästhetisches, eine Forderung des Ausdrucks, etwa Rücksicht auf die Komposition und ähnliches, eingegriffen hat. Auch der perspektivische Maler wird in der Wahl der Ansicht oft genug von ähnlichen Rücksichten bestimmt.

Umgekehrt mag in einem expressionistischen Bilde die Wahl der geradansichtigen Form eines Körpers oder Körperteils, wie die Schulter jenes Arztes von Taf. 55,1, in der Tat durch den Gedanken an die gegenständliche Wirklichkeit beeinflußt sein. Dann steht aber doch das Ästhetische im ersten Treffen, die gegenständliche Wirklichkeit erst im zweiten.

Ich habe am Anfange dieses Buches bei der Scheidung zwischen genießender und forschender Betrachtung angedeutet, daß es jedermann, vor allem aber den schaffenden Künstlern, unbenommen bleibe, sich Anregungen selbst aus mißverstandenen Werken zu holen. Doch müssen sie beherzigen, daß sie erst vom Forscher die Bedeutung der beiden Schichten zu lernen haben, ehe sie imstande sind, ihm vorgriechische Werke deuten zu helfen.

Diese Selbstbeherrschung ist in den letzten Jahrzehnten keineswegs gewahrt geblieben, und das ist zu einer wirklichen Gefahr für die Beschäftigung mit ägyptischer Kunst dadurch geworden, daß Kunstschriftsteller die einem rein genießenden Betrachter zustehende Freiheit auch in die Forschung eingeführt haben. Wohl waren die älteren ägyptologischen Ansichten unbefriedigend. Aber sie enthielten wenigstens beim Flachbilde doch eine richtige Erkenntnis; jedenfalls vermengten sie, ohne den Unterschied zu ahnen, nicht erkenntnistheoretische Bestandteile der Gerüstschicht und ästhetische Werte, so daß der Weg zur Wahrheit wenigstens nicht ganz verbaut war. Auch in das Wesen des Rundbildes hatte man schon tiefere Blicke getan, wenn auch noch nicht den Grund erreicht. Eine neuere Betrachtungsweise hat nun unter dem Drucke der modernen Kunstrichtungen diese vorhandenen Ansätze beiseite geschoben und sich immer mehr in den Glauben versetzt, die alten Werke ebenso durch rein ästhetische Auffassung ganz erfassen zu können wie die neuen. Diese Richtung hat ihren wirksamsten Vorkämpfer gefunden an H. Fechheimer, besonders in ihrer Plastik der Ägypter.

Gewiß konnte man es mit Freude begrüßen, daß die Liebe unserer Künstler zum Ägyptischen wuchs und in weite Kreise getragen wurde. Aber die Freude wurde doch erheblich gemindert dadurch, daß man diese Bewegung mit jenem Umbiegen der Forschungsmethode verbunden sah. Denn es ist in bedauerlicher Weise der Blick getäuscht worden über das, was die heutige Kunst von der ägyptischen trennt. Was anfing sich zu klären, war wieder getrübt. Die heutige Kunst hat zwar allgemein den Blick in andere Kunstkreise zu weiten, das ästhetische Gefühl empfänglicher für fremde Formen und unempfindlicher für Verstöße gegen die Perspektive zu machen gewußt, aber, als Erkenntnismittel gebraucht, hat sie in allen ihren Gestalten nur abgelenkt von dem nur dem Verstande möglichen Erfassen des wirklichen Wesens der Naturwiedergabe in der „vorgriechischen", also auch der ägyptischen Kunst.

Zwischen dem Kreise des geradvorstelligen und dem des sehbildmäßigen Bildens hat der Begriff *Fortschritt* im Sinne schlechthin steigenden Kunstwertes keine Stelle. L. v. Ranke berührt in den beiden ersten seiner Vorträge vor König Maximilian von Bayern über die Epoche der neueren Geschichte an mehreren Stellen den Begriff des „Fortschritts" in der Geschichte. Ein unbedingter Fortschritt, so sind seine Gedanken, eine höchst entschiedene Steigerung, ist anzunehmen, soweit wir die Geschichte verfolgen können, im Bereiche der äußerlichen Werte, in allem, was sich auf die Erkenntnis und Beherrschung der Natur bezieht. Der Begriff Fortschritt ist aber nicht anwendbar auf die Schöpfungen des Genius in bildender und Dichtkunst, denn diese alle haben einen unmittelbaren Bezug zum Göttlichen, sie beruhen zwar auf der Zeit, aber das eigentlich Schöpferische ist unabhängig von dem Vorhergehenden und dem Nachfolgenden.

Diese Erkenntnis von den Grenzen des Begriffes Fortschritt fügt sich überraschend in die von uns erkannte notwendige Scheidung der beiden Schichten im naturnachbildenden Kunstwerk.

Wir erblicken in dem griechischen Übergange von der geradvorstelligen zur sehbildähnlichen, ja sehbildgetreuen Naturwiedergabe die Abkehr vom Einzelerfassen der Natur und die Hinwendung zum Zusammenfassen, und zwar liegt der Vorgang eben in der unteren, der Gerüstschicht. Diese, auf die man A. Hildebrandts „Art Naturforschung" anwenden könnte, entspricht nun dem, was L. v. Ranke die „Erkenntnis und Beherrschung der Natur" nennt. Da darf man also den Begriff Fortschritt anwenden, wenn man etwa, den Grad der Nähe zu den Seh- oder Tastformen der Körperwelt, die Wiedergabe natürlicher Lichterscheinungen, die Ausbildung der Perspektive und dergleichen zum Leitgedanken nehmend, verfolgt, wie die Aufgaben fortschreitend der „Lösung" nähergeführt werden.

Aber damit ist noch nicht das Gebiet des eigentlichen *Kunstwertes* berührt. Der ruht ja erst in der Schicht der Ausdrucksformen, und da gibt es zwar im einzelnen Wert und Unwert, aber keinen durch die Zeiten laufenden Fortschritt: Jede Schöpfung eines Genius hat unmittelbaren Bezug zum Göttlichen, und oft gilt entsprechend, was Goethe da, wo er des Knaben Wunderhorn bespricht, von der

Dichtung sagt: „Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet; mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äußeren Technik, oder was sonst will, entgegenstehen, es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht, und es wirkt selbst im dunklen und trüben Element oft herrlicher, als es später im klaren vermag."

Obgleich also nun einleuchtet, daß in der griechischen Wendung ebensowenig ein im eigentlichen Sinne künstlerischer Fortschritt liegt wie ein Rückschritt in der Lockerung der Perspektive durch Richtungen der jüngsten Kunst, so muß man trotzdem noch heute oft daran erinnern, daß Würde und Wert der ägyptischen nicht davon abhängen, ob sie Schritte auf dem Wege zur sehbildähnlichen Lösung der Körper- und Raumfrage getan hat oder nicht, und daß selbst ein völliges Bekenntnis zur Perspektive und Richtungsfreiheit sie nicht hätte erhöhen können.

Der Begriff des Fortschritts steht für viele dem der *Entwicklung* sehr nahe, den wir schon oben einmal[1]) behandelt haben, aber gerade hier mit Nutzen wieder aufnehmen werden. Während die Untersuchung des Fortschrittes dazu beitragen konnte, die Verhältnisse in jedem einzelnen Kunstwerke, sei es geradvorstellig oder schrägsichtig, aufzuhellen, wird die weitere Prüfung der Entwicklung besonders auch das Verhältnis zwischen diesen beiden großen Reichen der Naturwiedergabe beleuchten. Der Gebrauch des Wortes Entwicklung ist eigentümlich zwiespältig. Aber es liegt mir fern zu entscheiden, welchen Inhalt es von Rechts wegen haben sollte. Mir genügt festzustellen, wie seine Bedeutungen, für die man lieber auch zwei verschiedene Worte hätte[410], in der Kunstgeschichte verteilt sind. Man kann die beiden Verwendungen so unterscheiden:

Erstens braucht man es in dem früher an der Pflanze gezeigten engeren Sinne: daß nämlich mit sicherer Richtung auf einen von uns im unendlichen Ablauf des Werdens und Vergehens als Ziel gesetzten Zustand eine feste Kette von Erscheinungsformen durchlaufen wird.

Zweitens aber gibt man dem Worte einen weiteren Sinn: daß nämlich ein Wesen sich bis zu seiner Auflösung ohne inneres Ziel in einer Kette von Erscheinungswandlungen vergegenständlicht, deren Glieder ihre Form nicht vorausbestimmen lassen.

In diesem zwiefachen Inhalt des Wortes ist begründet, daß es in der Kunstgeschichte oft so schwer zu erfassen ist. Wir sind durch die Untersuchung des Begriffes Fortschritt schon darauf vorbereitet, vor allem die Schichten im Kunstwerke zu beachten.

Danach liegt es auch nahe, daß in der „Ausdrucks"-Schicht nicht der erste Begriff der zielstrebigen Entwicklung Anwendung finden wird, sondern der zweite des Erscheinungsablaufs ohne inneres Ziel. Und in der Tat kann man unmöglich sagen, daß zum Beispiel die Ausdrucksformen der Kunst Nebukadnezars von Babylon, des ägyptischen Neuen Reiches oder des europäischen Barocks ein Ziel bedeuteten, worauf das Vorhergehende, etwa die Kunst Altbabyloniens, der Pyramidenzeit oder die romanische, angelegt gewesen sei.

[1]) S. 274.

Kann man also in der Ausdrucksschicht nicht von zielstrebiger Entwicklung sprechen, so ist das durchaus berechtigt in der Gerüstschicht. Da ergeben sich aber bemerkenswerte Unterschiede für die beiden Reiche, das geradvorstellige und das schrägsichtige.

In der griechischen Wendung des fünften Jahrhunderts ist die früher geschilderte Richtung der Kunst zum Impressionismus schon angelegt. Damals ist in die Gerüstschicht eine Strömung geleitet worden, die, wenn auch nicht immer gleich rege und drängend, manchmal, vielleicht sogar lange, stockend, doch auf ein Ziel hinstrebte, eben auf die möglichst genaue Wiedergabe des Seheindrucks. Diese Entwicklung der Naturwiedergabe ist aus der Kunstgeschichte vom fünften Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des Impressionismus unserer Tage nicht wegzudenken. Man kann wohl sagen, sie habe in diesem ihre Vollendung und ganze Erfüllung gefunden. So wird jede kunstgeschichtliche Darstellung dieses Zeitraumes immer als wesentlichen Teil die Vorführung einer zielstrebigen Entwicklung enthalten. Daß die Schilderung der Ausdrucksformen, wenn sie von Entwicklung spricht, den Begriff in jenem anderen Sinne nehmen muß, ist nunmehr klar.

Das Geschehen in der auf den Impressionismus folgenden Zeit ist in gewissem Sinne wieder dem einer vorgeschichtlichen Kunst ähnlich geworden. Bei einer solchen haben etwaige einzelne Schritte zur Anpassung an das schrägsichtige Sehbild keine hervorstechende Bedeutung. Versuchte man auf eine vorgriechische Kunst den Begriff der zielstrebigen Entwicklung anzuwenden, so müßte notwendig die Feststellung folgen, sie habe keine Entwicklung. Das liest man denn auch öfters von der ägyptischen Kunst, ohne daß die Schreiber sich bewußt sind, daß ihr Urteil nur die Unklarheit ihrer eigenen Begriffe zeigt. Einer Kunst wie der ägyptischen wird eben fast nur der zweite Entwicklungsbegriff gerecht, da ihre Geschichte weit überwiegend in der Schicht der Ausdrucksformen verläuft, beinahe ausschließlich deren Wandel darzustellen hat.

Wir greifen noch einmal auf früher Gesagtes zurück, wenn wir uns fragen, ob man auf das geradvorstellige und das sehbildmäßige Schaffen als solches, abgesehen von den Ausdrucksarten, den Begriff *Stil* anwenden dürfe. Gemäß seiner Herkunft vom lateinischen *stilus* (Schreibergriffel) ist das Wort anfangs nur für den schriftlichen Ausdruck verwendet und erst im achtzehnten Jahrhundert auch zum Fachwort für die bildende Kunst geworden. Wer mit mir angenommen hat, daß von Stil da zu sprechen ist, wo etwas Eigenes, der Natur gegenüber Selbständiges in Menschenwerk Gestalt wird, und daß das Wort heute nicht nur auf das Gebiet der Kunst beschränkt zu sein braucht — wer das annimmt, der sieht, daß wir es nicht nur auf die obere, die Ausdrucksschicht im Kunstwerk anwenden müssen, sondern auch auf die Gerüstschicht. Er wird also die Frage bejahen. In beiden Fällen, dem geradvorstelligen wie dem sehbildmäßigen Schaffen, haben wir doch ein herrisches Zwingen der Naturform unter die Vorstellform des Menschengeistes. Im sehbildmäßigen Bereich tritt das besonders hervor beim perspektivischen Zeichnen, im Bereiche des Geradvorstelligen besonders in der Richtungsgeradheit der Statuen. Wie sich im Stil engere Kreise über weitere legen können,

möge ein Beispiel aus der Flachkunst zeigen. Daß im Flachbilde einer Hand der Daumen und die vier Finger nebeneinander voll zu sehen sind, gehört zum Stile des die gesamte vorgriechische Welt beherrschenden geradvorstelligen Schaffens. Wenn dabei die vier Finger mit seitlich gesehenen Nägeln dicht nebeneinanderliegen, so ist das ägyptischer Stil. Daß aber die Fingerspitzen zierig rückwärts gebogen sind, ist besonders der einer bestimmten Zeit des Neuen Reiches.

Meine Aufgabe forderte, das Wesen der Naturwiedergabe in der ägyptischen Kunst darzustellen. Dazu war sie, in voller Ausbreitung geschildert und durch Beispiele belegt, an ihrer Stelle in den Kreis der Künste anderer geradvorstellig schaffender Völker einzureihen und als Gegensatz dazu die Art des sehbildmäßigen Bildens wenigstens zu umreißen. Es mag nun locken, diese beiden Gruppen wieder auf eine Einheit zurückzuführen und nach wirklichen „Elementargesetzen" in der Kunst zu suchen, die aller Menschheit von der Urzeit bis heute gemeinsam sind. Doch ist zu erwarten, daß der Versuch, aus beiden Arten der Naturwiedergabe einen Allgemeinbegriff abzuziehen, wenn er überhaupt statthaft ist, nur einen faden, niemand befriedigenden Rückstand übrig läßt. Jedenfalls liegt er dieser Arbeit fern. Solche Versuche könnten allenfalls an der Ausdrucksschicht allein unternommen werden.

Wer die ägyptische Kunst verstehen will, muß zu klarer Kenntnis der geradvorstelligen Naturwiedergabe durchzudringen suchen. Der Zweck meines Buches aber ist erst dann ganz erfüllt, wenn der Leser den Inhalt nicht mehr immer nur bewußt heraufpressen muß, wenn er also ein ägyptisches Kunstwerk als Ganzheit genießt wie versteht, ohne erst Hebel und Schrauben anzusetzen.

Man wird nun deutlicher als bisher sehen, in welchen Seiten der ägyptischen Werke man die wirkliche Kunstleistung der Ägypter suchen darf und wo sie nicht liegt. Keineswegs in der geradsichtigen Ausbreitung der Körperflächen auf der Malebene, noch in der Richtungsgeradheit der Rundbilder, wohl aber in dem Gepräge, das diesen, nicht Ägypten allein eigenen und keineswegs durch Ästhetisches eingegebenen Grundlagen in Ägypten verliehen worden ist. Darin darf man sich einzufühlen hoffen: Da liegt das Gebiet, wo der Verstand[1]), der bei der Erforschung der Gerüstschicht allein zu sprechen hat, sich zurückhalten und dem Gefühl den Vortritt lassen muß. Da mag ein heutiger Künstler sich Anregungen holen, ohne Gefahr des Mißverständnisses zu laufen.

Vorbereitet durch die Wandlungen europäischer Kunst im letzten halben Jahrhundert erfahren wir nicht mehr so stark wie noch unsere Väter Hemmnisse beim Zusammentreffen mit der ägyptischen Kunst. Aber die zähe Kraft, mit der sich ihre Geradvorstellung rein und lebendig erhält, gibt dieser leicht etwas Vordringliches. Wer solche Wirkung nicht durch möglichst vollkommene Aneignung überwindet, wird schwer dem Eindrucke entgehen, diese Kunst zeige keine wirkliche Geschichte.

Etwas von dem, was über den Formen der allgemein vorgriechischen geradvorstelligen Naturwiedergabe als die unterscheidend ägyptische Eigenform liegt,

[1]) S. 7.

mag sich manchem schon aus einem einzigen Werke mitteilen, wenn das nur ein echtes Kunstwerk ist. Aber wie „keine unserer Ideen des Wertvollen, des Heiligen, des Guten oder Schönen aus sich selbst heraus eine bestimmte Formenwelt als ihre eigene unmittelbare Folge entspringen läßt", so ist es auch mit der Idee des Ägyptischen. „Selbst wo das Werk ihren Inhalt deutlich widerscheint, bleibt doch Form und Färbung, in der dies geschieht, nur eine aus vielen möglichen, bedingt durch Tatsachen, welche sind und neben denen andere Tatsachen denkbar bleiben. die demselben Inhalt andere Form und Farbe seiner Erscheinung würden gegeben haben[1])." Darum ist auch das Gewand, in dem das Ägyptische erscheint, nicht immer dasselbe.

Stets von neuem sucht jede Zeit nach dem ihr gemäßen Ausdruck, und die einzelne wendet uns in ihren verschiedenen Werken bald die eine, bald die andere Seite zu, denn in einem Lande mit so alter und reicher Kultur laufen neben der gerade herrschenden noch manche Nebenströmungen her. So gibt schließlich doch erst die Gesamtheit der Formen, die im lebendigen geschichtlichen Geschehen zutage treten, das ganze Wesen der ägyptischen Kunst. Und wir wollen nicht nur darüber trauern, daß dieser Ablauf längst abgeschlossen in der Ferne hinter uns liegt, sondern wollen uns auch des Vorteils dieses Abstandes freuen, der uns das Ganze übersehen läßt.

Es ist nun wohl möglich, die zahllosen in der Kunstübung der Welt bisher erschienenen Ausdrucksformen nach ihren Arten zu großen mehr oder weniger scharf abgrenzbaren Gruppen zu ordnen, aber für die Reihenfolge ihres Auftretens „Gesetze" aufzustellen, die für jedes Volk irgendwo auf der Erde, nicht nur für einen bestimmten Kulturkreis Geltung haben, ist wenigstens bisher noch nicht gelungen. Man wird auch wohl nicht darüber hinauskommen, hier und da einmal ein Stück Gleichlauf festzustellen[2]), was aber noch nicht berechtigt, von Gesetzen der Entwicklung zu reden.

Die wechselvolle Einheit für einen gewährten Bereich uns wiedererstehen und miterleben zu lassen, ist Aufgabe der Kunstgeschichte. Dieses Buch hat eine solche nicht aufbauen wollen, wenn es auch manchen Stein dazu herrichtet. Es will vielmehr auf das hinweisen, was jeder in sich geklärt haben müßte, ehe er daran denken darf, eine ägyptische Kunstgeschichte zu schreiben.

An Versuchen fehlt es nicht, von denen der eine diesen, der andere jenen Vorzug hat. Mir scheinen aber noch viele wichtige Fragen ihrer Lösung zu harren. Was bisher beigesteuert ist, sind nur Tropfen. Erst wenn wenigstens das Nötigste geschaffen ist, wird man zu ägyptischen Kunstgeschichten kommen, die Forschern wie Ungelehrten das bieten, was sie erwarten dürfen. In meiner „Kunst Ägyptens" im Rahmen der Propyläenkunstgeschichte (Band 2) möge man einen auf der Arbeit von vier Geschlechtern ruhenden Versuch sehen, aus den Gesichtspunkten dieser Arbeit „Von ägyptischer Kunst" heraus den Ablauf des Lebens dieser Kunst schon jetzt zu umreißen. Ich glaubte den Lesern meines Buches das Wagnis zu schulden, das aber nun seit 1930 längst wieder umgearbeitet sein müßte.

[1]) Nach Lotzes Mikrokosmos. [2]) [Vgl. den Grundansatz bei Wolf, Kunst].

1. ANHANG

ETANAS HIMMELFLUG

(Zu S. 88).

Nach A. Ungnad, Religion der Babylonier und Assyrer, Beitr. S. 137 bis 139.
Schrägdruck bezeichnet Ergänztes.
Beim Ein- und Ausrücken der Zeilen habe ich nur das Ziel gehabt, erkennen zu lassen, wie die Zeilen sich inhaltlich entsprechen.

(Der Flug zum Himmel Anus.)

Als er ihn eine Meile emporgetragen hatte,
sagt der Adler zu ihm, zu Etana:
„Schau, mein Freund, wie das Land geworden ist,
blick auf das Meer zu seiten des Weltberges!"
„Das Land da sieht aus wie ein Berg,
das Meer ist geworden zu einem Wasserlauf!"
Als er ihn die zweite Meile emporgetragen hatte,
sagt der Adler zu ihm, zu Etana:
„Schau, mein Freund, wie das Land geworden ist!"
„Die Erde da sieht aus wie eine Baumpflanzung!"
Als er ihn die dritte Meile emporgetragen hatte,
sagt der Adler zu ihm, zu Etana:
„Schau, mein Freund, wie das Land geworden ist!"
„Das Meer ist zum Graben eines Gärtners geworden!"

(Sie erhalten das Wunderkraut bei Anu nicht.)

(Der Flug zu Ischtar.)

Als er ihn eine Meile emporgetragen hatte,
sagt der Adler:
„Mein Freund, blicke hin, wie das Land geworden ist!"
„Vom Lande ist nur soviel zu sehen wie eine Hütte,
und das weite Meer ist so groß wie ein Hof."
Als er ihn die zweite Meile emporgetragen hatte,
sagt der Adler:
„Mein Freund, blicke hin, wie das Land geworden ist!"
„Das Land ist geworden zu einem Kuchen,
und das weite Meer ist so groß wie ein Brotkorb."
Als er ihn die dritte Meile emporgetragen hatte,
sagt der Adler:
„Mein Freund, blicke hin, wie das Land verschwunden ist!"
„Ich sehe wie die Erde verschwunden ist,
und am weiten Meere sättigen sich meine Augen nicht!
Mein Freund, ich will nicht zum Himmel aufsteigen,
mache halt, daß ich zur Erde zurückkehre!"

(Es folgt der Absturz.)

2. ANHANG

HERSTELLUNG UND AUSSEHEN DES KULTBILDES DES APPOLONS VON SAMOS

nach Diodor, Bibliothek I 98, 5–9 (Fr. Vogel)

Mit einigen Änderungen nach R. Anthes, Werkverfahren ägyptischer Bildhauer. Mitt. d. Inst. Kairo, Bd. 10, 1941, Heft 2, S. 117–119.

(5) Auch von den alten Bildhauern, so nimmt man an, haben sich die namhaftesten bei ihnen (den Ägyptern) aufgehalten, nämlich Telekles und Theodoros, die Söhne des Rhoikos, die den Samiern das Götterbild des pythischen Apollon hergestellt haben. (6) Denn wie man erzählt, ist die eine Hälfte des Bildwerkes von Telekles in Samos gearbeitet, der andere Teil in Ephesos von seinem Bruder Theodoros angefertigt worden, und als die Teile aneinandergesetzt wurden, haben sie so zueinander gestimmt, daß man glauben konnte, das ganze Werk sei von nur einem Manne hergestellt. Diese Art der Bearbeitung (a) ist nun bei den Griechen gar nicht in Gebrauch, wird aber bei den Ägyptern besonders ausgeübt. (7) Denn bei ihnen wird das richtige Maßverhältnis der Statuen nicht wie bei den Griechen von der durch das Auge wahrgenommenen Erscheinung her bestimmt, sondern, sobald sie die Steine zurechtgelegt, abgeteilt und zugehauen (b) haben, wird es (c) von den kleinsten (Maßen) (d) bis zu den größten der Reihe nach genommen. (8) Denn indem sie den Aufbau des ganzen Körpers in $21^1/_4$ Teile aufteilen, geben sie das gesamte (innere) richtige Maßverhältnis des Menschen wieder. Darum stellen die Künstler, wenn sie sich über die volle Größe miteinander verständigt haben, getrennt voneinander die Werke in bezug auf ihre Größenverhältnisse so genau übereinstimmend her, daß die Eigentümlichkeit ihrer Arbeit Staunen erregt. (9) Bei dem Götterbild von Samos ist es nun genau in Übereinstimmung mit dem bei den Ägyptern beliebten Verfahren so, daß es, vom Scheitelpunkt abwärts in zwei Teile geteilt, die Mitte des Menschen bis zur Scham festgelegt und sich an allen Stellen gleichmäßig entspricht. Und wie man sagt, ist es in fast allen den ägyptischen (Bildwerken) ähnlich; so hält es die Arme (am Körper) ausgestreckt und die Beine in Schrittstellung.

BEMERKUNGEN ZUR ÜBERSETZUNG

a) Aus dem Folgenden ergibt sich deutlich, daß auch Diodor nicht die Zusammenstückung der Statue, sondern die Erreichung der gleichen Maßverhältnisse auch an getrennt hergestellten Hälften als „diese Art der Bearbeitung" bezeichnet und in Abschnitt 7–8 erläutert; gemeint ist also ein Verfahren, das diese Art der Bearbeitung ermöglicht.

b) *μερίσαντες κατεργάσωνται* scheint nicht ganz eindeutig zu sein. Nach der hier gegebenen Auffassung bedeutet es, daß die Blöcke auf die passende Größe gebracht und dann rechtwinklig zugehauen werden. Es ist hier nicht die Rede von Teilstücken, sondern, bei grundsätzlicher Darlegung des Verfahrens, von den verschiedenen Werkstücken verschiedener Bildhauer.

c) Nämlich das richtige Maßverhältnis mittels des Liniennetzes.

d) Das Wort *μέτρον* kann wohl aus *συμμετρία* logisch ergänzt werden.

Zum Adjektiv *σύμφωναάζουσιν* als Objekt des *κατασκευ* ist das Substantiv *ἔργα* aus dem Folgenden logisch ergänzt. Faßt man es substantivisch, so lautet der Satz: „Sie stellen Übereinstimmendes her in bezug auf die Größenverhältnisse der Werke." Metaphorisch im Sinne von „an dem Götterbild ist die Mitte bis zur Scham", also längs der Mitte der Brust und des Rückens, „festgelegt". Das ist das entscheidende ägyptische Kennzeichen, nicht die Zweiteilung, diese aber ist auch im vorliegenden Zusammenhange deswegen wichtig, weil nur durch sie jene Festlegung am fertigen Stück erkennbar ist.

3. ANHANG

PLATON, GESETZE 656 (O. APELT)

Schon seit uralter Zeit war den Ägyptern die Weisheit aufgegangen, die wir eben jetzt verkünden, man müsse die Jünglinge in den Staaten sich an schöne Gestalten (*σχήματα*) und an schöne Tonweisen (*μέλη*) gewöhnen lassen. Und nachdem sie dies angeordnet, gaben sie bei den Götterfesten (*ἐν τοῖς ἱεροῖς*) Belehrung über das Was und Wie, und keinem Maler (*ζώγραφος*) oder sonstigen Künstler, der Gestalten (*σχήματα*) und Nachbildungen (?) schafft, war es erlaubt, Neuerungen einzuführen oder seine Einbildungskraft auf irgend etwas anderes zu richten als auf das der heimischen Sitte Entsprechende. Und auch jetzt noch ist das nicht erlaubt, weder auf diesem Gebiet noch in der gesamten musischen Kunst. Bei näherer Umschau wird man finden, daß dort die vor zehntausend Jahren — ich meine dies nicht in dem gewöhnlichen unbestimmten Sinne des Wortes, sondern tatsächlich vor zehntausend Jahren — gefertigten Gemälde und Bildsäulen weder irgendwie schöner noch häßlicher sind als die der jetzigen Zeit, sondern ganz dieselbe künstlerische Behandlung zeigen.

4. ANHANG

PLATON, SOPHISTES (O. APELT)

Nach der bisherigen Methode der Einteilung (235 d) glaube ich auch jetzt zwei Arten der Nachahmungskunst zu erkennen... Als der eine Teil des Ganzen erscheint mir die abbildende Kunst. Sie besteht in der Hauptsache darin, daß man bei Herstellung der Nachahmung die Maßverhältnisse des Originals nach Länge, Breite und Tiefe beibehält und außerdem noch jedem Teil die ihm zukommenden natürlichen Farben auflegt (235 e). — Wie? Sind nicht alle Nachahmenden beflissen dies zu tun? — Nein; wenigstens diejenigen nicht, die ein Kunstwerk von großen Dimensionen schaffen, sei es in der Plastik oder in der Malerei. Denn wenn sie wirkliche Maßverhältnisse der nachgebildeten schönen Gegenstände wiedergeben wollten, so würden, wie du weißt, die oberen Partien zu klein, die unteren zu groß erscheinen, weil wir die ersteren aus der Ferne, die letzteren aus der Nähe sehen... (236 a). Nennt man nun das eine nicht mit Recht, wegen der möglichsten Angleichung, ein Abbild? — Ja. (236 b). — Und wird man nicht also den darauf bezüglichen Teil der Nachahmungskunst mit dem oben angesehenen Namen bezeichnen müssen, nämlich mit dem der abbildenden Kunst? — (236 c). Ja. — Weiter nun. Wie sollen wir ein Bild nennen, das zwar wegen des Anblicks vom nicht natürlichen Standpunkt aus dem Schönen zu gleichen scheint, aber wenn man sich die Möglichkeit verschaffen wollte, dergleichen große Bildwerke ganz nach ihrer eigentlichen Beschaffenheit zu betrachten, dem, dem es gleichen soll, nicht einmal ähnlich ist? Da es zwar zu gleichen scheint, aber doch nicht gleicht, dürfte da „Scheinbild" nicht der richtige Name dafür sein? — Gewiß. — Ist diese Art nicht stark vertreten, nicht nur in der Malerei, sondern in der gesamten Nachahmungskunst? — Allerdings. — Für diejenige Kunst also, welche ein Scheinbild, aber kein Abbild erzeugt, wäre doch wohl der richtigste Name der der scheinbildenden Kunst? — Gewiß. — Das sind nun also die beiden Arten der bilderzeugenden Kunst, die ich meinte: die Abbildende und die Scheinbildende.

ANMERKUNG

Vom Aussehen der von Platon abgelehnten „Scheinkunst" gegen die Beispiele, die er nennt, wenigstens ein ungefähr hinreichendes Bild: Es ist die sich damals immer kraftvoller regende perspektivische Wiedergabe der Natur.

Gleiches gilt nicht für die vom Philosophen geforderte Kunst. Von der hat er keine Muster genannt und keine greifbare bejahende Angabe über ihre Formen hinterlassen. Gewiß können wir aus ihrem Gegensatze zur Trugkunst schließen, daß Platon an eine unverkürzte Naturwiedergabe denkt, also etwas von dem, was wir als Eigenart aller „vorgriechischen" Kunst kennen.

Es ist jedoch Platon nie in den Sinn gekommen, daß seiner „Wunschkunst" eine schon vorhandene irdische gerecht werden könne. Aber was er über das Vermeiden der „Sehirrungen" hinaus sonst noch verlangt hat, davon vermögen wir aus seinen Worten keine Formvorstellung zu gewinnen. Er stand ja nicht nur überhaupt erst in den Anfängen der Kunstforschung, sondern auch noch vor der Schöpfung einer straffen Fachsprache für die sachlichen Formen der bildenden Kunst.

An Ägypten hat Platon hier wohl überhaupt nicht gedacht, jedenfalls nennt er den Namen nicht, und auch in der Stelle S. 275 lobt er an Ägyptens Kunst etwas ganz anderes als ihre Formen.

Winckelmann ist zu der Stelle von S. VI A gewiß durch Platon angeregt und hat, was er diesem entnehmen zu können glaubte, in die knappste Form gebracht. Dabei aber ist er recht selbständig verfahren, denn er hat nun doch Platons Gedanken auf eine damals vorhandene Kunst bezogen, nämlich die noch vorperspektivische Kunst Griechenlands.

Das wäre also, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, zwar eine Mißdeutung Platons, aber eine jener fruchtbaren von S. 6: nur so ist der Satz als Vorspruch zu einer Arbeit über ägyptische Kunst brauchbar.

Bei Winckelmann stehen sich „was der Mensch ist" und „was er scheint" gegenüber. Goethe wiederholt das nur fülliger[1]), spricht aber vom „Wesen" und „Erscheinung". Bei der Verbindung zwischen Winckelmann und ihm ist natürlich klar, daß ein „Wesen" schlicht im Sinne von „was er ist" zu nehmen ist. Man darf sich hier nicht durch die heutige Kunstforschung am Ägyptischen irreleiten lassen, die das Wort häufig und in einem tieferen Sinne verwendet, wie sie überhaupt geneigt ist, alles vom metaphysischen Gesichtspunkt aus zu fassen, dabei aber nur zu leicht in eine Art Tiefensucht verfällt.

5. ANHANG

ZIERINSCHRIFTEN AUS EINEM TEMPEL

(Zu Taf. 21 u. S. 70; 156)

Die auf Taf. 21 wiedergegebene Inschrift Berlin 16953 bedeckt eine mächtige Platte aus feinem Kalkstein von 2,16 m Länge und 1,04 m Breite.

Der erste Blick zeigt dem Kundigen, daß das schöne Stück unter König Amenemmes dem Dritten aus der zwölften Dynastie entstanden ist und einem Tempel des krokodilgestaltigen Wassergottes Suchos entstammt. Dieser Bau stand, wie die Inschrift weiter zeigt, in Der Provinz Ägyptens, die heute das Fajjum heißt, einem der fruchtbarsten Teile des Landes, den eigentlich erst das Geschlecht Amenemmes des Dritten dem Wasser und dem Sumpfe abgerungen hat, obgleich der Gott ihrer Hauptstadt schon

[1]) S. VI B.

früher in den Inschriften genannt wird. Wie auf einer großen Halbinsel, fast rings von Wasser umgeben, lag damals die Stadt mit ihren reichen Äckern. Wir haben uns gewöhnt, sie mit ihrem griechischen Namen Krokodilopolis, „die Krokodilstadt", zu nennen. Aus dem großen Tempel, den der König hier dem Gotte erbaut hat, stammt wahrscheinlich unsere Inschrift.

Die Ägypter sind, wie wir heute wissen, die ersten gewesen, die gelernt haben, daß die Worte sich aus einzelnen Lauten zusammensetzen; sie haben aber doch in ihrer Schrift allerlei Reste aus früheren Zuständen, aus der Bilderschrift[1]), stets beibehalten. Gewiß darf man nicht die Anschauung aufkommen lassen, als seien die Hieroglyphen im ganzen eine Art Bilderrätsel, wo sie doch deutlicher und verständlicher für einen der Sprache Kundigen sind als manche einfacheren Schriften. Wohl aber haben in der Tat die Ägypter für ihre großen Zierinschriften die, sagen wir „dunkle" Seite ihrer Schreibkunst mit Bewußtsein erhalten und gepflegt, da sie wohl wußten, welche Wirkungen ihnen dadurch möglich waren. Ihre Hieroglyphen sind ihnen überhaupt nie wesenlose Zeichen gewesen. Wie die Ägypter er verstanden und liebten, in Zierinschriften die Buchstaben sinnreich in Handlung zueinander zu setzen, dafür ist unsere Platte ein prächtiges Beispiel.

Wir beobachten, daß sie aus einer senkrechten Mittelzeile und zwei vollkommen gegengleichen Hälften besteht, die ihrerseits wieder aus je vier Zeilen sich zusammensetzen. Die inneren beiden Zeilen wenden die Köpfe ihrer Schriftbilder der Mittelzeile zu, jedes der beiden äußeren Zeilenpaare ist in sich dadurch zusammengefaßt, daß die Köpfe der Zeichen einander zugewandt sind.

In der ägyptischen Schrift sind gewöhnlich die Schriftzeichen nach dem rechts stehenden Anfang zu gerichtet. Kommen Abweichungen vor, so sind sie immer durch Gegengleiche oder andere, innere Gründe veranlaßt.

Die Mittelzeile unserer Tafel enthält die Titel und Den Namen des Königs, den er beim Regierungsantritt angenommen hat. Der Name ist von dem bekannten sogenannten „Königsring" umschlossen, auf dessen Entstehung und eigentliche Bedeutung ich hier nicht weiter eingehen will. Für unser und wohl auch der meisten Ägypter Auge schließt er einfach den Namen des Königs gegen seine Umgebung ab und hebt ihn dadurch heraus. Dieser Namensring nun steht auf einem halskragenähnlichen Zeichen, und damit sind wir schon mitten in der Symbolik. Was sie ausdrückt, ist hier und im folgenden nicht dazu bestimmt, vom Leser der Inschrift mit Worten wiedergegeben zu werden, sondern liegt für einen besinnlichen Leser wie hübsches Rankenwerk zwischen den Zeilen.

Mit dem Halsbande schrieb man den Namen der Stadt Ombos beim heutigen Orte Tuch in Oberägypten und in abgekürzter Schreibweise auch das dazugehörige Beiwort „Der Ombische", eine Bezeichnung für den Stadtgott Seth, der in den Mythos von Osiris hineingezogen und zum Mörder dieses Gottes gemacht worden ist. Wie dann Horos, der Sohn des Osiris, als er, den Tod seines Vaters rächend, siegreich auf dem Rücken des gefällten Seth gestanden hat, so wird in einem Titel der ägyptischen Könige der Falke des Horos auf dieses Halskragenzeichen gesetzt , so also auch in unserer Inschrift der Name des Königs auf den des Seth . Denn jeder lebende ägyptische König gilt ja als der Mensch gewordene Gott Horos, wie jeder tote König als Osiris. Wir sehen schon hier, daß einfache Kenntnis der Schriftzeichen nicht genügt, um die vom Schreiber gewollten Vorstellungen zu wecken.

Diese Mittelzeile, die „Der König von Oberägypten, der König von Unterägypten, der Herr der beiden Länder, Amenemmes der Dritte (der) Über(winder) Seth(s)" be-

[1]) S. 155.

deutet, schaut nach rechts. Am liebsten aber hätte wohl der Künstler, was leider bei den gegebenen Zeichen nicht anging, sie nicht nach einer Seite gerichtet, sondern sie unbestimmt gelassen wie das Zeichen der Sonne im Königsring ⊙; denn diese Zeile hat auf jede der beiden Nachbarzeilen Bezug.

Beide schließen sich nämlich an die Mittelzeile eng an, und jede ist zu lesen „geliebt von Suchos von Krokodilopolis". Beherrschend tritt das stark stilisierte Krokodilbild des Gottes, dessen Form auf ein uraltes heiliges Bild zurückgeht[1]) hervor, mit seinem Kopfschmuck aus Hörnern, Federn und Sonnenscheibe . Es liegt auf einem jener Traggestelle[2]) , auf denen man bei Umzügen Bilder und Abzeichen der Götter herumtrug. Bescheiden steht kleiner über dem Rücken des Tieres der Name Suchos in Lautzeichen. Die lange Tragstange des Gestelles wächst aus einem sonderbaren Gebilde heraus. Wir sehen zwei miteinander verbundene Gebäude mit gewölbten Dächern zwischen Backenmauern[3]); aus der Dachmitte erheben sich gepfählte Antilopenköpfe. Mit einem einzigen solchen Gebäude schrieb man, wie es in den zweiten Zeilen vom Rande geschehen ist, den alten Namen von Krokodilopolis. Da nun ägyptisch die Zweizahl ähnlich der Adjektivform lautet, kommt es, daß hier die beiden Gebäude mit dem Götterbilde zusammen bedeuten: „Suchos der Krokodilopler". Das Wort „geliebt (von)" ist unten wieder mit gewöhnlicher Lautschrift geschrieben.

Nun aber denke man daran, daß diese beiden Zeilen und vor allem die Krokodilbilder sich der Mittelzeile mit dem Königsnamen zuwenden, als ob der Gott dem Könige seine Liebe soeben ausspräche. Und noch mehr: Der Tragstange des Götterbildes sind zwei Arme angesetzt, die je ein und ein dem Königsnamen entgegenstrecken, das erste das Schriftzeichen für „Leben", das zweite für „Glück". Also außer seiner Liebe auch Glück und Segen schenkt Suchos dem Herrscher. Und das sagen in der Tat in schlichter Schrift die Zeilen hinter denen mit den Krokodilen: „Rede: Ich gebe dir alles Leben und alles Glück, wie (es) der Sonnengott (hat)".

Die beiden Randzeilenpaare geben den „bürgerlichen", ihm schon vor der Thronbesteigung eigenen Namen des Königs und nennen ihn „Sohn des Sonnengottes, von ihm geliebt" und „geliebt von Horos, wie er hier in Krokodilopolis verehrt wird, dem Herrn des Seelandes", dem Gotte also, der neben Suchos in Krokodilopolis verehrt wurde. Auch hier deutet die Richtung der beiden Zeilen zueinander[4]) an, daß der Gott zum König spricht. Der Königsname steht wieder siegreich auf dem des Seth.

Beachten wir nun noch, daß das ganze Inschriftfeld oben durch den Himmel , unten durch die Linie des Erdbodens und an den Seiten durch die Stützen des Himmels eingerahmt wird, daß also das ganze Weltall hier umspannt ist, so haben wir erst erschöpft, was die Inschrift in und zwischen ihren Zeilen dem kundigen Beschauer bot.

Es gewährt auch uns noch ein Vergnügen, den verschlungenen Andeutungen des Schriftkünstlers nachzugehen. Das Wichtigste ist aber durch sie nicht verdunkelt. Was die Inschrift vor allem geben sollte, die Namen des Königs und der Götter und ihr Verhältnis zueinander, das gibt sie, trotz oder vielleicht gar eher wegen der „Spielereien", auf den ersten Blick.

Mehr sollte sie nicht. Denn sie ist in erster Linie bestimmt, ein Zierstück zu sein, das „mit Bedeutung auch gefällig sei". Und diese Aufgabe ist geradezu meisterhaft gelöst.

---

[1]) S. 114. [2]) Vgl. Abb. 48. [3]) Vgl. Abb. 77.

[4]) Die beiden untersten Zeichen der zweiten Zeile von rechts sind unter dem Einflusse der anderen Zeilenenden falsch gerichtet.

Wir brauchen aber von dieser Bedeutung nichts zu wissen, um uns rein äußerlich an dem gefälligen Werk zu erfreuen. Die breitflächige Behandlung der edlen, stilreinen und doch so naturwahren Schriftbilder, der Ausgleich zwischen Ebene und Rundung des Reliefs mit seiner Schattenwirkung, alles das tritt auf dem großen Urbilde natürlich noch besser hervor als am stark verkleinerten Lichtbilde. Nirgends störende Leere, nirgends drängende Fülle. Unzerrissen, ist das Ganze doch seinem Inhalt entsprechend wohlgegliedert, und vortrefflich heben die Königsringe und die schweren gegenständigen Krokodilleiber, die etwas größer als die übrigen Zeichen gebildet sind, unaufdringlich, aber merklich die Hauptsache heraus.

Man sieht hier besonders gut, welchen Schatz die Ägypter an ihrer schönen bildhaften Schrift besaßen. Allerdings war es ein Schatz, der ihnen nicht in den Schoß gefallen ist, sondern den sie erst heben mußten und den sie mit ganzer Liebe gepflegt haben. Ein

Abb. 328. Ein Löwe leckt sich. Spz.

Vergleich mit anderen bildhaften Schriften zeigt, daß der Geist eines Künstlervolkes, wie es die Ägypter waren, dazu gehörte, die überreich quellende, buntscheckige Fülle von Zeichen der verschiedensten Art und Größe so zu bändigen, wie es in guten Inschriften geschehen ist, und sie doch nicht zu vergewaltigen. Denn bemerkt man, daß die Gegenstände immer klar kenntlich geblieben sind, und daß ja die Reihenfolge und Ordnung der Buchstaben bis auf vereinzelte Fälle fest gegeben war, so wird man erst würdigen können, welche künstlerische Kraft auch in solchen scheinbar handwerksmäßigen Dingen viele Geschlechter aufwenden mußten, bis es gelang, in den Verhältnissen der Schriftzeichen in sich und untereinander sowie in der Abwägung des bedeckten gegen den leeren Raum etwas so Vollkommenes zu schaffen, wie es die ägyptischen Inschriften zu den besten Zeiten gewesen sind. Wir werden uns nicht darüber wundern, daß auch bedeutende Künstler es nicht unter ihrer Würde achteten, an bloßen Inschriften mitzuwirken.

Anziehend ist es, am Urbilde zu beobachten, daß an diesem Relief zwei Hände tätig gewesen sind. Rechts ist fast jedes Zeichen mit feineren Einzelheiten ausgestattet, aber der Künstler der linken Hälfte, der alles das dem Maler überlassen hat, ist offenbar der geistvollere gewesen. Man vergleiche nur die Krokodilköpfe, die Eulen und Löwenköpfe miteinander, um zu sehen, daß es sich um Künstlerschaft und nicht nur um Ausführung handelt.

Es ist bei einem ägyptischen Werke aus Kalkstein selbstverständlich, daß wir es uns vollständig, bis ins einzelne bemalt zu denken haben, wenn wir es uns so vorstellen, wie

es der Künstler gewollt hat: oben der blaue Himmel, vielleicht mit gelben Sternen, der Grund weiß oder in leichtem Blaugrau und endlich die Schriftzeichen selbst in all ihrer lebhaften und doch einträchtigen Buntheit, die alle Einzelheiten im Gefieder der Vögel und dergleichen angab.

Die Inschrift saß wohl einst über einer kleinen Tür und nicht vereinzelt, sondern rings umgeben von anderen Inschriften und Bildern. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß, was wir hier an einem einzigen Stück bewundern, hundert- und tausendfach an jedem guten Tempel von den ägyptischen Künstlern geleistet worden ist.

Abb. 329. Kopf der Göttin Hathor als Kuh. Zwischen den Hörnern die Scheibe mit dem Sonnengott. NR.

ZEITTAFEL

In dieser Auflage habe ich für die Zeitrechnung nur die Zahlen angenommen, die E. Meyer, Die ältesten Chronologien Babyloniens, Assyriens und Ägyptens 1925, aufgestellt hat.

Die Ägypter haben die Jahre ihrer Geschichte nicht von einem Jahre ab durchgezählt. Sie rechneten nach den Regierungsjahren ihrer Könige, brauchten dazu also Listen, auf denen diese genau verzeichnet waren. Bedeutende Reste solcher Listen, in denen die Herrscher in Geschlechter (Dynastien) zusammengefaßt sind, besitzen wir, und aus ihnen und dem, was die sonstigen Denkmäler ergeben, hat die Forschung die Reihe wieder herzustellen. Man hat sich gewöhnt, auch aus den Dynastien wieder Gruppen zu bilden, und unterscheidet so nach der Vorzeit (Vorz.), das Alte Reich (AR.) mit der Frühzeit (Frühz.) und der Pyramidenzeit (Pyr.), das Mittlere Reich (MR.), das Neue Reich (NR.), die Spätzeit (Spätz.), die Griechisch-römische Zeit (Griech.-röm.).

In der folgenden Liste sind nicht alle Herrscher genannt.

I. *Die Vorzeit*	bis 3200
II. *Das Alte Reich*	3200–2270
A. *Die Frühzeit*	3200–2780
1. Dynastie Menes; Narmer; Athotis-Aha; Kenkenes-Djer; Wenephes-Djet; Usaphais-Wedimu; Miebis-Anedjeb; Semempses-Semerchet; Bieneches-Kea.	3200–3000
2. Dynastie Hetep-sechemui; Nebre; Neterimu; Peribsen; Sendi; Chasechem; Chasechemui.	3000–2780
B. *Die Pyramidenzeit*	2780–2270
3. Dynastie Djoser; [Sechemchet]; Hu.	2780–2720
4. Dynastie Snofru; Cheops; Dedefre; Chephren; Mykerinos; Schepseskaf.	2720–2560
5. Dynastie Userkaf; Sahure; Nefererkere; Niuserre; Djedkere-Asosi; Onnos.	2560–2420
6. Dynastie Teti-Othoës; Phiops I.; Mernere; Phiops II.	2420–2270
III. *Die erste Wirre*	2270–2100
7.–8. Dynastie	2270–2240
9.–10. Dynastie (Herakleopler) Achthoës.	2240–2100
IV. *Das Mittlere Reich*	2100–1700
11. Dynastie Mentuhotep.	2100–2000
12. Dynastie Amenemmes I; Sesostris I; Amenemmes II; Sesostris II; Sesostris III; Amenemmes III; Amenemmes IV.	2000–1790

13. Dynastie Sebekhotep; Neferhotep; Mentuhotep.	1790–1700
V. *Die zweite Wirre*	1700–1550
14.–16. Dynastie. Hyksos.	
17. Dynastie Sekenjenre; Kamose; Königin Ahhotep; Amosis.	
VI. *Das neue Reich*	1555–712
18. Dynastie Amenophis I; Thutmosis I; Thutmosis II; Hatschepsut; Thutmosis III; Amenophis II; Thutmosis IV; Amenophis III. Amarnazeit (etwa 1375–1350): Amenophis IV-Echnaton; Semenchkere; Tutanchamun; Eje.	1555–1350
19. Dynastie Haremhab; Ramses I; Sethos I; Ramses II; Merneptah; Siptah; Sethos II.	1350–1200
20. Dynastie Sethnacht; Ramses III – Ramses XI.	1200–1090
VII. *Die dritte Wirre*	1090–712
21. Dynastie (Amunpriester) Herihor; Psusennes; Pinodjem.	1090–945
22.–23 Dynastie (Libyer). Scheschonk; Osorkon; Takelothis; Petubastis. (Der Äthiope Pianchi).	945–718
24. Dynastie Bokchoris.	718–712
VIII. *Die Spätzeit*	712–332
25. Dynastie (Äthiopen) Schabaka; Schabataka; Taharka. (Assyrer von etwa 670–663).	712–663
26. Dynastie (Saiten) Psammetich I; Necho; Psammetich II; Apries; Amasis; Psammetich III.	663–525
27. Dynastie (Perser) (28.–30. Dynastie 404–341. Einheimische: Nektanebes; Nektanebos.)	525–332
IX. *Die Griechisch-römische Zeit* Alexander; Ptolemäer; Römer.	332 v. Chr. – 395 n. Chr.

ANMERKUNGEN

MOTTO

Man spricht immer von Originalität, allein, was will das sagen? Sowie wir geboren werden, fängt die Welt an auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Und überall (= überhaupt)! Was können wir denn unser Eigentum nennen, als die Energie, die Kraft, das Wollen.

Goethe-Eckermann 1825.

[1] Was damals in ägyptologischen Arbeiten über diese Frage zu finden war, konnte mich nicht befriedigen. Es blieb doch meist zu sehr an der Oberfläche, ermangelte der Weite und Tiefe, so gute Einzelbeobachtungen auch überall vorlagen.

[2] Nicht weil ich meine, es könnte jemand einfallen, zu verfolgen, wie sich meine Anschauungen allmählich geklärt haben, gebe ich hier ein Verzeichnis der diesem Buche vorhergehenden, denselben Gegenstand behandelnden Arbeiten. Ich tue es, weil vielleicht mancher hier als entbehrlich oder falsch nicht aufgenommene Hinweis Nachprüfern doch noch wertvoll scheinen könnte: In Seemann-Kröners Kunstgesch. in Bildern, Neue Bearb., Äg. Kunst. — Scheinbild oder Wirklichkeitsbild? (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 48). — Einiges über Entstehg. u. Art d. äg. Kunst (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52). — Von äg. Kunst, bes. d. Zeichenk. 1919. — Das Bildnis im alt. Äg. 1921. — Von äg. Kunst usw. in zweiter, stark verm. Aufl. 1922. — Flachbild u. Rundb. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 58). — Grundlagen d. äg. Rundbildnerei u. ihre Verwandtschaft m. denen d. Flachbildn. 1923. (Der Alte Orient Bd. 23, Heft 4.) — Die Religion und Kunst von El-Amarna, Kunstwerke aus El-Amarna; 1923. — Die Kunst Äg.'s (Propyl. Bd. 2) 1925. — Die angebl. Entstehg. d. äg. Wandbilder aus Wandbehang (Deutsche Lit.-Ztg. 1926). — Äg. u. heut. Kunst, zur Stellung der äg. Kunst in d. Weltkunst (Die Antike Bd. 3). — Dasselbe in verbesserter Sonderausgabe, verbunden mit einem Aufsatze Weltbild d. alt. Ägypter 1927. — Ausführliche Besprechung von W. Worringer, Äg. Kunst, Probleme ihrer Wertg. (Deutsche Lit.-Ztg. 1929.) — Die Leistg. d. äg. Kunst 1929. (Der Alte Orient Bd. 28, Heft 1/2). — Bildhorizont in einem äg. Literaturwerke des 11. Jahrhunderts v. Chr. (Or. Lit. Ztg. Nov. 1929). — Die Kunst Äg.'s (Propyl. Bd. 2), zweite, vermehrte und verbesserte Auflage 1930. — Von äg. Kunst, dritte, neu gestaltete u. stark vermehrte Auflage. — Zum Wandel der Ausdruckform in der ägypt. Kunst (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 66). — Amarna in Religion und Kunst; Neue Bearbeitung des unter 1923 genannten; 1931. — Dazu verschiedene Aufsätze in den (Amtl. Ber. aus den) Berliner Museen. — Bildhorizont in einem äg. Literaturwerke um 1100 v. Chr. (OLZ 34 (1931), Sp. 88 ff.). — Die Ausdeutung der Spiegelplatte als Sonnenscheibe (Zeitschr. f. äg. Spr. 68 (1932), S. 1 ff.). — Die „Doppelkrone" der Pharaonen, ihr Bild u. ihr Sinn (OLZ 35 (1932), Sp. 697 ff.). — Der Reliefschmuck der Berliner Tür aus der

Stufenpyramide u. der Königstitel *Ḥr-nb* (Mitt. Inst. Kairo 4 (1933), S. 1 ff.). — Altäg. Bilder der auf- und untergehenden Sonne (Zeitschr. f. äg. Spr. 71 (1935), S. 15 ff.). — Koptische u. altäg. Zeichnung eines Armsessels (OLZ 38 (1935), Sp. 73 ff.). — Das altäg. Bildnis, 1936 (= Leipziger ägyptol. Studien, Heft 5). — Atlas zur altäg. Kulturgesch. von W. Wreszinski, Teil III. Gräber des AR, seit 1936 (mit H. Grapow). — Eine ungewöhnl. äg. Darst. der Sonnenbarken (Zeitschr. f. äg. Spr. 73 (1937), S. 97 ff., mit H. Grapow). — Ungewöhnl. äg. Augenbilder u. die sonst. Naturwiedergabe (Zeitschr. f. äg. Spr. 74 (1938), S. 27 ff.). — Wieder neue ungewöhnl. Darst. von Sonnenschiffen u. das Viergespann des Brandenburger Tores (Mitt. Inst. Kairo 8 (1938), S. 157 ff.). — Die Kunst Äg.'s (Propyl. 2), dritte, neubearbeitete Auflage 1942. — Hilfen zur Erforschung äg. u. anderer „vorgr." Kunst (Jahrb. des deutschen Arch. Inst. Bd. 57 (1942), S. 158 ff.). — Die „Vereinigung der beiden Länder" (Mitt. Inst. Kairo, Bd. 12 (1943), S. 73 ff.). — Leben, Ewigkeit u. äg. Kunst (Nachr. d. Ak. d. Wiss. Göttingen, (1944), S. 93 ff.). — Das Niederschlagen der Feinde (Wiener Zs. f. d. Kunde des Morgenlandes Bd. 54 (1957), S. 168 ff.).

[3] Natürlich habe ich manchem meine Ansichten erzählt und die erste Niederschrift gezeigt. Dadurch fand ich oft meine Gedanken bei anderen, bevor ich sie selbst gedruckt hatte, und manchmal in einer Form, die ich selbst nicht gewählt hätte.

[4] Ich würde sagen, ich brauche den Ausdruck entwicklungsgeschichtlich, wenn das nicht zu Mißverständnissen Anlaß gäbe. Das Wort primitiv meide ich möglichst. Es ist begrifflich unbestimmt und hat ein Werturteil in sich aufgenommen. Ebenso ist das Wort archaisch mehrdeutig, also für mich hier nicht brauchbar. Hoffentlich schenkt uns einmal ein Meister der Sprache ein deutsches Wort.

[5] Wie weit die Ausdrucksfähigkeit in Sprache und bildender Kunst bei einem Volke dauernd auseinandergehen kann, sieht man beim jüdischen. Dieses Volk, das die Schriftwerke des Alten Testaments geschaffen hat, zeigt uns bei den Ausgrabungen eine geradezu kümmerliche künstlerische, ja überhaupt materielle Kultur.

[6] F. W. Bissing, Der Anteil der äg. Kunst am Kunstleben der Völker, München 1912, und derselbe, De oostersche Grondslag der Kunstgeschiedenis, Haag 1925.

[7] Welche Bedeutung der Unterschied zwischen genießender und forschender Betrachtung für die Anlage und Benutzung von Sammlungen hat, habe ich besprochen in meiner Arbeit Sinn u. Aufg. d. Berl. äg. Mus.'s. (Der Alte Orient Bd. 22, Heft 1/2.)

[8] Man wird immer wieder versucht sein, die einstige Umwelt der Kunstwerke seinen Mitmenschen auch sichtbar vor Augen zu stellen. Ohne Schaden könnte das wohl nur in vergänglichen Bildern geschehen. Versuche, es auch körperlich zu tun, etwa in einem Museum, müssen äußerst vorsichtig sein und der Phantasie sehr viel Spielraum lassen, wenn sie nicht schnell unerträglich werden sollen. Übrigens muß auch von den in Ägypten selbst noch stehenden Werken — man vergißt das oft — die innere Schaukraft das Meiste tun, nicht nur wegen des Erhaltungszustandes der Stücke.

[9] Wie W. Worringers Äg. Kunst. Vgl. die in Anm. 2 genannte Besprechung.

[10] Vgl. H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst.

[11] Bezeichnend ist auch, an welcher Stelle G. Maspero in seiner Hist. anc. des peuples de l'or. class. Bd.2 S. 767 eine andere dieser Reliefschiefertafeln untergebracht hat.

[12] Nur sehr selten fehlt darin eine von der Kehle herablaufende quergerippte Bahn, während die übrige Fläche meist jederseits von ihr in einen Halbkreis nebst zwei länglich-viereckige Felder geteilt ist. Die Halbkreise zeigen manchmal an der Innenseite ihrer Bögen einen zum Teile gewellten Rand und auf ihrer geraden Seite je ein sich in zwei Spitzen spaltendes Gebilde. Bei diesen Zutaten sollte man die Formen sammeln, an der Natur überprüfen und untersuchen, wie sie sich in der Kunst zeitlich verteilen.

[13] Siehe H. Schäfer in Hauptwerke a. d. Staatl. Mus. (Festschr. f. W. v. Bode 1926).

[14] Aus der zweiten Dynastie wird auch das älteste Sitzbild eines Privatmannes Berlin 21 839 stammen, siehe G. Steindorff, Eine Statue d. Frühz. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 56).

[15] W. M. Müller, Die ält. Anf. d. äg. Gesch. (Or. Lit.-Ztg. Bd. I).

[16] H. Schäfer u. a., Äg. Goldschmiedearb. S. 128.

[17] Siehe H. Schäfer, Kg. Amenophis II. als Meisterschütz (Or. Lit. Ztg. April 1929).

[18] Äg. Kampf- und Jagdbilder sind nicht nur durch die Darstellung der widerstandslosen Flucht gleich, sondern auch im Bau; siehe Propyl. Bd. 2 S. 107.

[19] Siehe S. 13, den in Anm. 13 angeführten Aufsatz, und E. Löwy, Typenwanderg. 2. (Jahresh. d. österr. arch. Inst. Bd. 14). Vgl. auch die S. 13 und 78 besprochene Veränderung in der Schwanzhaltung.

[20] Zur Sache in Vorderasien siehe A. Moortgat. Orient. Lit. Ztg. 1930 S. 841 ff.

[21] A. Evans, The pal. of Minos Bd. I S. 713/14. Die älteste babylonische Kunst scheint es wie die äg. zu halten, Propyl. Bd. 2^3, 470,3; 482.

[22] Auch nicht Taf. 5,1 unten. Das sind, ebenso wie auf Taf. 3 unten, natürlich Erschlagene oder Zusammenbrechende, trotz F. Matz, Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 38/39 S. 3). — Zeitschr. f. äg. Spr. 66 Taf. 1 oben rechts ist eine Fälschung (siehe Capart ebda. Bd. 18 S. 69).

[23] H. Fechheimer, Plast. S. 54.

[24] Dazu gehört z. B. Abb. 90, die Himmelsgöttin, die ja den Sonnengott täglich neu gebiert. Ebenso der Nilgott und die vermenschten Landesteile (Taf. 22), wo die hängenden Weiberbrüste Fruchtbarkeit andeuten sollen. (So fließt Wasser aus der Brust des Nils bei I. Rosellini, Mon. del culto Taf. 27,2, gr.-röm.) Wie bewußt die Darstellung der Brust ist, zeigt das Schriftzeichen „Alte Frau“ (G. Steindorff, Das Grab d. Ti Taf. 47,2) neben den jugendlichen Bildern. Die wechselnde Bildung der jungen Brüste im Flach- wie im Rundbilde (Propyl. 2^3, 119, 120) verdiente genauere Untersuchung.

[25] Atlas I, 203 neben Journ. of eg. arch. Bd. 12 Taf. I.

[26] Man halte folgende drei Beispiele nebeneinander: 1. Mus. of fine arts Bull. (Boston) Bd. 23 S. 13 ist am Fuße der Scheintür der Tote rundbildlich so dargestellt, als ob er halben Leibes aus der Erde herauskomme und die Speisen in Empfang nehme. 2. Im Grabe Metens (Berlin 1105; R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 5) steht um den Schlitz des Statuenkämmerchens der Spruch, der den Toten mit Speise versorgen soll, und die Worte „für die Statue“. 3. Im Grabe Tis (Abb. 232) räuchern Priester an der entsprechenden Öffnung nach den Worten der Beischrift „für den Ti“.

[27] Daß so zu übersetzen ist, hat mir K. Sethe gezeigt. Früher deutete man: „Der Beleber“, „Der Leben schafft“.

[28] Berlin 17 272 und H. Ranke, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 44 S. 43 Anm. 3.

[29] Selbst gar nicht bildnismäßige Figuren konnten doch denselben Zweck erfüllen wie Bildnisse. Das erreichte dann der beim Anfertigen des Werkes gedachte, gesprochene oder auf es geschriebene Name. Beim Flachbild lag das Mittel des beigeschriebenen Namens am nächsten; daher äußert sich dort der Drang zum Bildnis nicht so stark wie im Rundbilde. — In Gräbern der Pyramidenzeit läßt man den Körper wohl auch ganz weg und stellt nur einen Bildniskopf ins Grab. Siehe H. Junker, Giza Bd. I S. 57 ff. — Wie sehr der Ägypter öfters auch in Rundbildern dem beigeschriebenen Namen mehr vertraut als den Gesichtszügen, lehren unter anderm die Fälle, wo Könige einfach durch Veränderung des Namens fremde Bildnisse für sich in Anspruch nahmen. Besonders bezeichnend ist es, daß König Merneptah (19. Dyn.), als er eine Statue

Amenemmes des Dritten (12. Dyn., Berlin 1121) sich aneignete, an dem ganz persönlichen Gesicht nur die Falten[1]) getilgt, aber die eigentliche Gesichtsform unberührt gelassen hat. Die Zeit Merneptahs kennt nur jugendliche Königsbilder.

[30] A. Wiedemann, Die äg. Gesch. in d. Sage d. Altert.'s (Festg. Fr. v. Bezold dargebr.).

[31] Man findet sie übersetzt bei A. Erman, Die Lit. d. Äg. [und Fr. W. von Bissing, Altägyptische Lebensweisheit (1955)].

[32] [Vgl. dazu H. Brunner, Altäg. Erziehung, 1957, Kap. III.]

[33] Der Ägypter empfand das gewiß beim Mykenischen ebenso wie beim Kretischen, wenn auch das Licht der heutigen Forschung immer deutlicher am Mykenischen strengere Züge als am Kretischen heraushebt. (Mir ist der Blick dafür durch einige Vorträge G. Karos geöffnet worden.) — Man wird sich fragen, wie Berührungen zwischen kretisch-mykenischen und ägyptischen Künstlern zustande gekommen sind. Ich wüßte in Ägypten kein einziges größeres Werk, bei dem ich die Mitarbeit kretisch-mykenischer Hände zugestehen könnte. Ich sehe sie nur an kleinen, einführbaren Werken. Wenn nicht neue Funde uns eines Besseren belehren — erinnert sei an den Ausfall von Denkmälern im Delta —, müssen wir also Anwesenheit ägyptischer Künstler in jenen Ländern oder die Wirkung nach Ägypten gebrachter Malereien auf Papyrus, Holztafeln und dergleichen annehmen. Doch bleibt immer, daß die Äg. nie einfach kopiert haben. Über die Beziehungen zwischen Ägypten und Kreta-Mykenä handelt H. Frankfort in Anm. 49 genannten Werke. [Vgl. dazu jetzt H. Kantor; The Aegean and the Orient in the Second Millenium B. C., 1947].

[34] Vgl. H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 60—62.

[35] Vgl. H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst S. 53—55 mit Abb. 64—68.

[36] „Expressionistisch" nenne ich innerhalb des Ägyptischen eine Kunstrichtung, die unter starkem Ausdrucksdrange die Formen der Natur so steigert, daß sie an das Zerrbild grenzen. Von diesem unterscheiden sich die Werke aber dadurch, daß ihnen nachweisbar völlig die Absicht des Spottes fehlt. So darf man vieles der Armanakunst „expressionistisch" nennen, wogegen manche ägyptische Darstellungen ausländischer Gefangener in die Karikatur hineinragen. — Ich setze die Worte „Expressionismus" und „Impressionismus" in Anführungsstriche, um daran zu erinnern, daß solche modernen Worte doch immer[2]) einen Nebenton enthalten, den man auf die alten Verhältnisse nicht beziehen darf. So fehlt ja z. B. dem kretisch-mykenischen „Impressionismus" die völlige Bindung an den Seheindruck[3]), denn er ist „geradansichtig".

[37] Für die wichtigsten Arten der Pflanzenformen in der äg. Kunst hat L. Borchardt in seinem Buche Die äg. Pflanzensäule (1897) und dem Aufsatze Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 40, S. 36 die Urbilder bestimmt und die Formen gesondert. Er hat die „Wappenpflanzen" von Oberäg. vorläufig „Lilie" genannt. G. Daressy, Ann. du Serv. Bd. 17 S. 228 schlägt Convolvulus arvensis vor.

[38] Siehe K. Sethe, Das Papyrusszepter d. äg. Göttinnen (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 64).

[39] [Vgl. dazu jetzt S. Morenz und J. Schubert, Der Gott auf der Blume, Ascona 1954].

[40] Vereinzelte Vorstufen dazu schon etwas früher.

[41] Gewinde, bei denen die Blätter dem Kranzgerippe gleichlaufen, kommen wohl erst seit der griech. Zeit vor.

[42] Natürlich gehören in gewisser Weise auch die viel älteren Pflanzensäulen hierher. Siehe S. 60 und H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst, S. 16/30.

---

[1]) Vgl. S. 29 f. [2]) S. 330. [3]) S. 355.

[43] Die ägyptischen Gärten, die wir aus Resten wirklicher kennen, vor allem aber aus Darstellungen des Neuen Reiches, sind in geraden Reihen bepflanzte rechtwinklige Anlagen[1]). — In Xenephons Oikonomikos Gutsherr erzählt der Spartaner Lysander, wie ihm der jüngere Kyros (um 400 v. Chr.) den Schloßgarten seiner Residenz Sardes zeigt: Der Gast staunt, wie schön die Bäume seien, wie gleichmäßig die Pflanzungen und wie geradlinig die Baumreihen; wie überhaupt alles schön winkelrecht sei. Aber auch, wie viele süße Düfte sie überall beim Umherwandeln begleiteten: Und schließlich sagt er voll Bewunderung über all dieses: „Kyros, ich staune über das alles in seiner Schönheit, aber bewundere noch viel mehr den, der es dir vermessen und im einzelnen aufgeteilt hat." Als der Prinz das hört, freut er sich und spricht: „Das alles habe ich selber vermessen und angeordnet, manches davon auch eigenhändig gepflanzt." — Man kann die anmutige Szene am persischen Hof bedenkenlos benutzen, um sich das Gartenbild eines ägytischen Großen des Neuen Reiches zu beleben.

[44] L. Curtius, Die ant. Kunst Bd. I S. 33/35.

[45] Zum Folgenden vgl. H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst. Die geschichtete Natur des Kalksteins mag die Übertragung der Ziegelform auf ihn gefördert haben. Wie sich das Auftreten durchaus rechtwinkliger Ziegel in Ägypten zu dem in Babylonien zeitlich verhält, bleibt zu untersuchen. Über Ziegel in Babylonien siehe W. Andrae, Das Gotteshaus, S. 86. Dort gibt es zeitlich sogenannte „plankonvexe", d. h. auf der einen Seite ebene, auf der anderen wölbige Ziegel, eine Nachahmung des Bruchsteins (A. Hertz).

[46] E. Löwy, Stein u. Erz. (Kunstgesch. Anz. 1913).

[47] H. Fechheimer, Kleinplast., Text S. 17.

[48] Wie die „Füllungen", vgl. S. 52.

[49] Vgl. H. Frankfort, The mural Painting, S. 12.

[50] Das Folgende zumeist nach C. Sachs, Die Musikinstrum. d. alt. Äg.'s; vgl. auch E. Brunner-Traut, Der Tanz im Alten Ägypten.

[51] Die erste, diesen Namen verdienende Geschichte der äg. Literatur verdanken wir trotz mancherlei der Arbeit anhaftenden Bedenken (nächst H. Schneiders Kultur u. Denk. d. alt. Äg. S. 138–277): M. Pieper, Die äg. Liter. 1927. Vgl. aber zur Methodik A. Hermann, Zur Frage e. äg. Literaturgesch. (Zeitschr. d. Deutsch. Morgenl. Ges. Neue Folge Bd. 8). Übersetzungen bei A. Erman, Die Lit. d. Äg. und G. Roeder, Altäg. Erzählungen u. Märchen [Neuerdings: Handbuch der Orientalistik, Bd. I, Ägyptologie, 2. Abschnitt, Literatur (1952) und G. Lefebvre, Romans et contes égypt. (1949), sowie J. B. Pritchard, Ancient Near Eastern texts 2. Aufl. 1955. Neuausgabe der ägyptischen Märchen in den „Märchen der Weltliteratur" im Druck].

[52] Dazu G. Jéquier, Bull. de l'Inst. Bd. 6 S. 25 ff.

[53] Meine Auffassung dieser Zeit findet man in: „Armana in Religion u. Kunst". — H. Frankforts Darstellung (The mural painting) scheint mir zu einseitig auf Realismus gestellt und den seelischen Ausdruck, das „Emotionale", besonders im Anfange der Bewegung, zu gering zu schätzen. Vgl. Anm. 35 u. 36.

[54] Vgl. S. 350 und Propyl. 2^3, S. 121 u. (Grab des Petrosiris).

[55] Über Bemalung der Häuser in Amarna handelt S. R. K. Glanville bei H. Frankfort, The mural Painting. [Vgl. neuerdings: Fr. W. von Bissing, Der Fußboden a. d. Palaste des Königs Amenophis IV. zu El Hawata (1941); außerdem E. Brunner-Traut, Scherbenbilder, S. V. Hausmalerei und die dort zitierten Belege aus Dêr el-Medîne].

[56] H. Fechheimer, Plast., Text S. 14.

[1]) Atlas I, 60.

[57] Wie sich diese Anlage in der Spätzeit ausgewachsen hat, zeigt Platons Äußerung in seinem Staat 436 A, wo er den bedeutenden Gedanken entwickelt, daß man, wie vom Charakter des Einzelmenschen, so auch von dem eines Volkes sprechen könne. So stellt er den äg. Volkscharakter mit dem phönizischen zusammen unter den Begriff der Geldgier, wie den der Thrazier und Skythen unter den des leidenschaftlichen Mutes, den der Griechen unter den der Wißbegier. — Einen Versuch, in solchem Sinne das Wesen des äg. Volkes auf eine der fünf „Lebensformen" E. Sprangers, den „ökonomischen" Menschen, festzulegen, macht G. Steindorff, Das Wesen d. äg. Volkes, Leipziger Rektoratsrede 1923.

[58] Meine Beobachtung, daß gewisse, mir von L. Borchardt gezeigte, merkwürdige Maßzeichen auf Ellen zusammengesetzt das heilige Auge ergeben, hat den Anlaß geboten zu G. Möllers Aufsatz „Die Zeichen f. d. Bruchteile d. Hohlmaßes" (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 48), der dies mit anderen Gedanken von uns dreien zusammenfaßt. — Noch in den Weisheitssprüchen des Amenemope wird der Kornschreiber gewarnt: „Hüte dich, mit dem Scheffel zu betrügen ... Der Scheffel ist das Auge des Rê (des Sonnengottes). (H. O. Lange", Das Weisheitsbuch, S. 92.)

[59] Selbst nicht in den Sphinxen Amenemmes des Dritten (Propyl. 2[3], 286), trotz ihrer gewaltigen künstlerischen Wirkung.

[60] Journ. of eg. arch. Bd. 5 Taf. 5 Nr. 19.

[61] Das ist der Grundzug in W. Worringer, Äg. Kunst, Probleme ihrer Wertg. Vgl. meine in Anm. 2 genannte Besprechung und mein Heft Die Leistg. d. äg. Kunst.

[62] Die Babylonier zeigen gerade außerhalb der Kunst planvolles Ordnen und Durcharbeiten eines Gedankeninhalts vielleicht in höherem Maße als die Ägypter.

[63] Für dieses Hin- und Herfluten zum Bildwerke und umgekehrt wählt H. G. Evers, Staat a. d. Stein, den Begriff „Bedrängung". Ich kann in ihm nicht etwas eigentlich Förderndes sehen, obwohl die Aktivität, die er ausdrückt, anziehend ist.

[64] Ein gewisser Ausdruck innerer Spannung findet sich eigentlich nur in den besten Werken des MR.[1]) und im Anfange der Amarnakunst. Siehe H. Schäfer, Die Leistung d. äg. Kunst S. 46 Anm. I.

[65] Berlin 1105. Die Bilder sitzen in der kreuzförmigen Kammer an den Enden der beiden Querarme und greifen zum Teil auf mehrere Wände über. Bei Lepsius[2]) ist der Zusammenhang nicht einfach zu erkennen, da dort die Bilder leider nach Art von Architekturzeichnungen verteilt sind.

[66] Darauf hat W. Wreszinski aufmerksam gemacht, Atlas II 65. Danach Propyl. 2[3], 108. — Der im folgenden besprochene „Grüne Raum" ist vortrefflich gewürdigt von N. de G. Davies in H. Frankforts, The mural painting.

[67] H. Schäfer, Die Spitze d. Pyr. Kg. Amenemhets des Dritten (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 41) und die Leistg. d. äg. Kunst S. 47 Anm. 13. Vgl. auch Goethe aus dem zweiten Aufenthalt in Rom im Bericht vom September und im Briefe vom 3. Sept. über Obeliskenspitzen. — Nebenbei bemerkt wird man den Anfang der Inschrift auf der Nordseite doch wohl übersetzen müssen: „Höher ist die Seele des Königs Amenemmes als die Höhe des Orions und er vereinigt sich mit dem Unterweltlichen" statt „mit der Unterwelt", wenn überhaupt schon eine Beziehung auf die Unterwelt vorliegt. Das betreffende äg. Wort hat einen starken Bedeutungswandel erlitten (Sethe).

[68] So [zuerst] W. Worringer in Abstraktion u. Einfühlg." und „Formprobleme d. Gotik".

[69] Wenn nun aber L. Borchardt annimmt, die ägyptischen Wandbilder überhaupt seien aus der Nachbildung figürlich verzierten Wandbehanges entstanden, so heißt das, der oft bewährten technischen Deutung die Zügel schießen lassen. Siehe zu der Frage H. Schäfer, die angebl. Entstehg. d. äg. Wandbilder aus Wandbehang (Deutsche Lit. Ztg. 1926).

---

[1]) Propyl. 2[3], 283 u. a. [2]) [R. Lepsius, Denkm., Abt. 2 Bl. 3–7].

[70] Noch auf den Vorderbeinen der späteren Sphinxe liegt eine dicke Ader. H. G. Evers, Staat aus d. Stein Bd. 2 § 587 „Band".

[71] Wie es W. Spiegelberg, Gesch. d. äg. Kunst S. 5 wollte.

[72] Siehe H. Schäfer, Die Leistg. d. äg. Kunst und H. Junker, Von d. äg. Baukunst d. AR. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63).

[73] Grundsätzlich ist das nichts anderes als das Stützpolster in der Innenseite der geöffneten Hand einer Kalksteinfigur aus Amarna (Berlin 21263; Kleinplast. 79). Die Bezeichnung „Schattenstab" für die einfache Füllung (Rec. de Trav. Bd. 28 S. 176) ist schief.

[74] Ich habe ein solches Gebilde im Kunsthandel gesehen.

[75] Das erinnert daran, wie im japanischen Puppenspiel jede der kunstvoll geschnitzten und prächtig gekleideten Holzfiguren auf offener Bühne von vier Spielern bedient wird, die aber von Kopf bis Fuß schwarz gekleidet sind, mit langen Handschuhen und schwarzer Gesichtsmaske. Man soll völlig vergessen und vergißt es, daß diese Burschen da sind, und soll nur die Figur sehen.

[76] Durch unbewußte Einstellung fehlen zum Beispiel in H. Fechheimers Plast. Beispiele für Durchbrüche ganz.

[77] Die Frage der Bemalung kostbarer Steine sollte endlich einmal umfassend und planmäßig untersucht werden. Vieles bei F. W. von Bissing, Rec. de Trav. 20, 120 ff. und in Bissing-Bruckmann, Denkmäler. — [Versucht hat sich neuerdings an dieser Aufgabe P. Reuterswärd, Studien zur Polychromie d. Plastik I, Ägypten (1958)]. — Für ägyptische Bronzen wird übrigens dasselbe zutreffen, was man für griechische festgestellt hat, daß nämlich der goldige Metallton das im Altertum Erwünschte gewesen ist, nicht das schwarze oder gar grüne Oxyd. [Vgl. dazu DLZ 1931, Heft 18, Spalte 835/836].

[78] Schon Figuren aus dem Ende der Vorgeschichte haben oft eingesetzte Augen.

[79] Frühestes Beispiel in einer Zeichnung der Frühzeit (Berlin 15454).

[80] Es ist kein Zufall, daß gerade auch unter Michelangelos Werk sich ein ähnlicher Gedanke findet, wenn auch innerlich anders begründet: in dem Petersburger hockenden Knaben, der sich mit beiden Händen an den Zehen seines rechten Fußes zu tun macht. Da ist sogar der Kopf vornübergeneigt, der beim äg. Würfelhocker senkrecht über den Würfel hinausragt. — Vgl. Propyl. 2^3, S. 61.

[81] Älteste Darstellung einer Drehbank bei G. Lefebvre, Le tomb. de Petosiris, Taf. 10.

[82] H. Junker, Vorläuf. Ber. über die vierte Grabung (Anz. d. Ak. d. Wiss., Wien 1926), Taf. I. [= Gîza VII, Taf. 1 a; vgl. auch Larsen, True Vaults and domes in Eg. Archit. of the early Kingdom in: Acta archaeol. 21 (1950), S. 211—234].

[83] Es bleibt noch genauer zu untersuchen, wann im Ziegelbau das strahlige Tonnengewölbe überhaupt, und wann in ihm die verschiedenen Möglichkeiten der Schichtung und des Verbandes zuerst auftreten, [vgl. vorige Anmerkungen].

[84] Das älteste mir bekannte steinerne Keilschnittgewölbe stammt aus der 26. Dyn. (A. Choisy, L'art de bâtir S. 68, Medinet-Habu [= Excav. of Med. Habu V, Taf. 16]). Das Wesentliche ist, daß die Zwickelfüllungen (Propyl. 2^3, 205,2) wegfallen und die Wölbungssteine selbst Keilform erhalten.

[85] Die Stelle aus Leonardo steht im Buche v. d. Malerei (H. Ludwig 1882, 2. Teil 66 Abs. 2), Hinweis von H. Fechheimer. Der menschenähnliche Kiesel Berlin 19079 bei A. Scharff, Das vorgesch. Gräberfeld S. 62 Taf. 39 (434); [vgl. jetzt L. Keimer, Études d'Égyptol. II, 1940]. — Im übrigen siehe F. v. Luschan, Naturspiele u. Anf. d. Kunst (Aus d. Natur Jg. 10).

[86] Etwa bei H. Schäfer, Amarna S. 65. (H. Grapow, Die bildl. Ausdrücke S. 127.)

[87] Wie die Ausdeutung einer Endigung zum Entenkopfe weitere Folgen (Flügel und Schwanz) nach sich zieht, zeigt ein auf äg. Vorbilder zurückgehendes Rasiermesser aus Karthago (Comptes rendus de l'Acad. des inscr., 4. Reihe Bd. 27 S. 307). [Im übrigen vgl. zu dem Thema A. Hermann in Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 68 S. 86–105].

[88] Die Frage, ob die Erfindung der Gipsabgüsse nicht etwa schon zur Zeit des MR. gemacht sei, stellt H. Schäfer, Bildn. a. d. Zeit Amenophis' IV. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52 S. 87). — Tonmodelle in unserem Sinne wird es kaum gegeben haben[1]).

[89] W. Spiegelberg, Gesch. d. äg. Kunst S. 62. — G. Bénédite, Une stat. de reine, (Gaz. des beaux arts 1896) S. 481/82 unterscheidet: art libre et populaire — art canonique et hiératique.

[90] Zu welchen Verirrungen sie geführt haben, zeigt sich zum Beispiel daran, daß W. Worringer, Abstraktion u. Einfühlg S. 13, den „Dorfschulzen" (Propyl. 2^3, 237) und den „Schreiber" im Louvre (Propyl. Bd. 239) zur Volkskunst rechnet. Dabei stehen doch beide in derselben Sinngruppe wie etwa der streng gebaute Ranofer (Propyl. Bd. 2, 235). W. wird durch die modernen Bezeichnungen jener beiden Statuen irregeleitet sein.

[91] Immerhin wäre die Darstellung eines der Mentuhoteps, der Könige aus der 11. Dyn., zu nennen, E. Naville, The 11th Dyn. Temple Bd. 2, Taf. 11, 18, wenn auch diese Bilder nicht, wie in Amarna, aller Welt vor Augen gestellt, sondern nur wenigen zugänglich waren, ähnlich wie später die bekannten Bilder Ramses des Dritten mit seinen Frauen im „Hohen Tore" von Medinet-Habu.

[92] Sorgsame Untersuchungen über Grabreliefs der Provinz aus dem Ende des AR. und ihre Beziehungen zur Hauptstadt hat H. Kees begonnen, Stud. zur äg. Provinzialkunst.

[93] W. Spiegelberg, Gesch. d. äg. Kunst S. V.

[94] Es ist der Grabstein C 14 im Louvre, der uns, trotz vieler Bemühungen, im einzelnen doch noch recht unverständlich ist. — In einer Bücherliste des Tempels von Edfu (E. v. Bergmann, Hierogl. Inschr. S. 48 Taf. 45 = H. Brugsch in Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 9 S. 44) vermutet man den Titel eines hierher gehörigen Buches.

[95] Zur Erwähnung von Kunstwerken in den äg. Reichsannalen siehe K. Sethe, Zwei bisher übersehene Nachrichten über Kunstwerke (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd 53 S. 50) und L. Borchardt, Die Annalen S. 36 Anm.

[96] K. Sethe, Imhotep S. 21 und sonst. Der Name des Mannes ist jetzt wirklich an der Stufenpyramide gefunden (Anm. du Serv. Bd. 26 S. 191 f. Taf. 1 B [= C. M. Firth und J. E. Quibell, Step Pyr. Bd. 2 Taf. 58]). [Der Name des Imhotep ist auch auf die Umfassungsmauer der unvollendeten Pyramide des Sechemchet, des Nachfolgers von Djoser, geschrieben (M. Z. Goneim, Horus Sekhem-Khet Bd. 1 Taf. 13).]

[97] Zusammenstellung bei E. Williams Ware, Eg. art. signatures, The amer. Jour. of sem. lang. Bd. 43 S. 185 ff. Ein weiteres Beispiel gibt v. Bissing. Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 64 S. 137.

[98] Es war ein Lieblingsgedanke G. Masperos. — Über eine Schule von Tanis G. Daressy, Ann. du Serv. Bd. 17 S. 164 ff., dagegen H. G. Evers, Staat a. d. Stein Bd. 2 S 117, § 727 [Dazu H. Kees, Tanis, 1944]. — Daß die „Amarnakunst" nicht Hermopolis (G. Maspero), sondern Theben entstammt, zeigt sich immer deutlicher. Jedenfalls sind uns dort ihre bis jetzt ältesten Denkmäler erhalten. — Wichtige Gedanken bei H. Junker, Von der äg. Baukunst d. AR., Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63, und H. Demel, Die Reliefs d. Kultkammer d. Kaninisut (Jahrb. d. kunsthist. Sammgln., Wien, Neue Folge, Sonderh. 15).

---

[1]) Siehe S. 340.

[99] Das Bild eines Bogenkampfes aus Morella la Vella (Castellón) ist eines der wirksamsten Beispiele. [Vgl. hierzu: H. Kühn: Die Felsbilder Europas 1952 S. 74 u. Taf. 45.]

[100] Plinius, Naturgesch. Buch 35,15 überliefert den griechischen Gedanken, daß die Malerei (nach 35,43 auch das Relief) aus Nachziehen von Schatten entstanden sei, und Neuere, z. B. noch K. Woermann, Gesch. d. Kunst 1925 Bd. I. S. 224, haben das für das Ägyptische nachgesprochen.

[101] Eine Gruppe äg. vorgeschichtlicher Topfmalereien (Abb. 290) fühlt ihre Figuren mit Kreuzgitterstrichen.

[102] Zum Beispiel N. de G. Davies, The tomb of Antefoker Taf. 11 a (MR.)

[103] Siehe dazu N. de G. Davies, Two Ramess. tombs S. 18, 43 Anm. 4. Davies vermutet, daß die Künstler durch das Ausmalen von Reliefs angeregt seien.

[104] Siehe dazu N. de G. Davies, Two Ramess. tombs S. 8, 45. Dafür, daß auch in der gr. Malerei die ersten Schatten in den Gewandfalten auftreten, weist mich M. Pieper auf H. Bulle, Der schöne Mensch im Altert. S. 627, hin. In Äg. sind die Gewandfalten leicht zu verwechseln mit den Streifen des aus den Haaren herabgelaufenen Öls.

[105] Sie finden sich auch an Rundbildern, z. B. L. Borchardt (Cat. gén Kairo), Stat. u. Statuetten Bd. 2 Nr. 427, 475. — Bekanntlich gibt auch die hellenistische Kunst die Legefalten wieder, z. B. am Altar von Pergamon.

[106] Ein ausdrückliches Zeugnis bei G. A. Hoskins, Travels in Ethiopia 1855 S. 52 (aus Berber im Sudan).

[107] Siehe dazu N. de G. Davies, Two Ramess. tombs S. 18.

[108] L. Borchardt, Das Grabdenkm. d. Kgs. Sahu-re Bd. 2 S. 4/5. J. Kreitmaier, Beuroner Kunst² S. 49 sagt Ähnliches von den Beuroner Reliefs.

[109] Ein Beispiel E. Naville, Das äg. Todtenb. Bd. I Taf. 39.

[110] Etwa Berlin 7781.

[111] W. Wreszinski, Bericht über die phot. Exped. 1927 S. 47. Auch auf Taf. 4 sind die Randfiguren etwas höher als die inneren.

[112] Dasselbe findet sich auch in vielen andern „vorgriechischen" Künsten, z. B. auch der altamerikanischen.

[113] R. Koldewey, Mitt. d. Deutsch. Or.-Ges. 19 S. 20.

[114] Zum allerersten Entwurf in ganz unauffälliger gelber Farbe: G. Daressy (Cat. gén. Kairo), Ostraca 25144 und N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 3 S. 28. Reliefvorzeichnung aus der ersten Dynastie bei W. M. Flinders Petrie, The royal tombs Bd. I Taf. 30; Text S. 26. [Die eingeklebte Ergänzung dieser Anm. war verloren. Vgl. aber dazu E. Brunner-Traut, Scherbenbilder, S. 3 Anm. 3.]

[115] In der Veröffentlichung bei W. M. Flinders Petrie, Medum Taf. 24; Text S. 39 steht „seine Götter", das W. Spiegelberg, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 65 S. 119 durch das auf S. 60 f. Ausgeführte erklärt; mir scheint das recht bedenklich. — Mit Farbpasten ausgestrichene Schriftzeichen trägt auch die Statue Hemons in Hildesheim (siehe H. Junker, Giza I Taf. 23; Text S. 155). Aus späterer Zeit haben wir Wandbilder in ähnlicher Arbeit, nur daß der Farbteig durch feste Stoffe ersetzt ist. (Beispiele in Berlin 7954. 7955 usw. aus Fayence; Berlin 17540. 17800 usw. aus Stein.) Einlegearbeit im alten Babylonien Propyl. 2³, 476,2; 482—485.

[116] Ein andermal hat in der äg. Kunst der entsprechende Vorgang nicht eingesetzt, so nahe es scheinbar gelegen hätte: Die äg. Bildhauer haben für die in ihren Werkstätten aufbewahrten Schulstücke sich die Form der Büste, d. h. des Kopfes mit der Oberbrust oder einem Ausschnitt aus ihr, geschaffen (Propyl. 2³, 350, 351, 448,1,2); aber diese Form ist in Äg. kaum aus der Werkstatt hinausgedrungen, nur ganz selten zur freien Kunstform geworden. Die Äg. werden sie wohl als etwas Unvollständiges empfunden haben.

[117] Die ältesten mir bekannten Beispiele sind die Inschriften und kleinen Figuren an den Seiten der Throne von Königsstatuen (Chephren, Bruchst. i. Hildesheim; Mykerinos, Mus. of fine Arts bull. Boston Bd. 20 S. 27); sowie die Inschriften und Anubisschakale auf Steinsärgen der 4. Dyn., wo ganz deutlich die Schakalsfigur ein durch Größe herausgehobenes Schriftzeichen ist. Die grüne oder blaue Ausmalung der Gruben wird durch Fayenceeinlagen angeregt sein, diese wiederum durch solche aus Halbedelsteinen. [Vgl. jetzt dazu W. St. Smith, History of sculpture Taf. 46 a (Zeit des Chephren).]

[118] Sehr gut sagt H. H. Nelson (Orient. Inst. Commun., Chicago, Nr. 10, S. 42) von dem Relief Taf. 35,2, daß eine Strichzeichnung seiner Wirkung nie gerecht werde, „das Leben des Werkes beruhe in hohem Maße auf der Kühnheit des Schnittes, auf den plastischen Elementen".

[119] M. Klingers Ausführungen (Malerei u. Zeichn. S. 30) über die Kraft des reinen Umrisses zum Ausdruck von Rhythmus und Bewegung, und damit der Handlung, bedürfen zwar in den tatsächlichen Voraussetzungen einiger kleiner Verbesserungen, treffen aber sonst vollkommen zu.

[120] [Zum Text von Etanas Himmelsflug 1. Anhang S. 358.] M. Lidzbarski, Zeitschr. f. Assyr. Bd. 7 S. 113 und Bd. 8 S. 266 hat gezeigt, daß die Etana-Stelle auf eine Schilderung im griechischen Alexanderroman gewirkt hat (Ps. = Kallisthenes II, 41).

[121] Das geht auch in äg. Vergleichen mit Heuschrecken durcheinander, vgl. H. Grapow, Die bildl. Ausdr. S. 98.

[122] R. Lepsius, Über einige äg. Kunstformen S. 7.

[123] E. Blunck, Psych. Beitr. z. Frage d. Beh. d. Raumes (Arch. f. Psych. Bd. 47) S. 354.

[124] Stoff bei S. Levinstein, Kinderzeichnungen 1905; K. Bühler, Die geist. Entw. d. Kindes 1924; O. Wulff, Die Kunst d. Kindes 1927. Vgl. Anm. 331 b Schluß.

[125] Stoff z. B. bei Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde.

[126] H. v. Helmholtz, Vortr. u. Reden Bd. 2, Optisches in d. Malerei. Vgl. W. Dilthey, Ges. Schr. Bd. 6 S. 172 unten über das Entsprechende in der Dichtung.

[127] E. Löwy, Die Naturwiederg. in d. älter. gr. Kunst S. 4.

[128] Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 48 hatte ich einen Aufsatz überschrieben „Scheinbild oder Wirklichkeitsbild?" Ich konnte nicht erwarten, daß ein Mann wie L. Curtius (Die ant. Kunst Bd. I S. 119) mir entgegenhalten würde, nicht einmal die Photographie liefere Wirklichkeitsbilder, denn ich habe ja gerade das photographische (perspektivische) Bild als „Scheinbild" bezeichnet.

[129] Man müßte die Zeichnungen (und Rundbilder) völlig unbeeinflußter blind geborener (nicht gewordener) Erwachsener untersuchen.

[130] H. v. Helmholtz, Vortr. u. Reden Bd. 2, Die Tatsachen in d. Wahrnehmung, hat das schon 1878 klar ausgesprochen: „Eine der größten Schwierigkeiten beim (perspektivischen) Zeichnen ist bekanntlich, sich freizumachen von dem Einfluß, den die Vorstellung von der wahren Größe der gesehenen Objekte unwillkürlich ausübt."

[131] Diese Kennzeichnung hatte ich schon in der ersten Auflage dieses Buches (1923) gegeben, dann in meinen Grundlagen der äg. Rundbildnerei das Wort geradaufsichtig geprägt (in der vorigen Auflage dieses Buches geradansichtig) und erst danach gesehen, daß K. Bühler das entsprechende Wort orthoskop gebraucht hat (Die geist. Entw. d. Kindes 1924 S. 266 Anm. 2). Jetzt habe ich das Wort „ansichtig" vermieden.

[132] Worte wie „erscheinungsgemäß" oder „erscheinungstreu" scheinen mir, wie die Erfahrung sogar an K. Bühler (Die geist. Entw. d. Kindes 1924 S. 307) und O. Wulff (Die Kunst d. Kindes S. XIII) zeigt, die Vermengung zu begünstigen. Vgl. übrigens S. 348. — Früher brauchte ich als Gegensatz zu „vorstellig" das Wort „wahrnehmig", habe es aber auf den Einspruch von H. v. Recklinghausen, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63 S. 15, fallen lassen.

[133] E. R. Jänsch, Die Eidetik, und Zeitschr. f. Psychol. Ergänzungsbd. 16 S. 28 ff. P. Metz, Die eidetische Anlage usw. (F. Manns pädag. Mag. Heft 1252) S. 54 ff.

[134] Das habe ich an meinen Kindern beobachtet, und es wird mir auch sonst bestätigt. Man kann diese Bewegung leicht mit einer andern verwechseln, durch die der Zeichner Einzelheiten genauer erfassen will, welche in die ihm vorher feststehende Gesamtform eingetragen werden sollen (siehe Anm. 135). — Übrigens wird auch, wenn es geht, öfters der Gegenstand in die Vollansicht gedreht.

[135] Die Innenzeichnung hat das Kind nachher eingetragen und sich dazu die Schale zu geradansichtiger Betrachtung herangerückt. Vgl. Anm. 134.

[136] Zur Lage der Lotosblumen siehe S. 173.

[137] Zu warnen ist vor dem Bilde Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. 4 oben rechts, denn die Photographie Atlas I, 275 oben links zeigt ein strahliges, nicht gleichläufiges Muster am Bauche.

[138] Genauere Behandlung des Menschen s. sechstes Kapitel.

[139] Und wie die Segelzeichnung, die F. Matz, Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 38/39), S. 7, unter Heranziehung von G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 77—81 und anderem, bespricht. Wenn dort das untere Ende nicht ganz verschmälert ist, so wirkt eben noch die Vorstellung der Flächigkeit des Segels. Übrigens scheint immer eine Segelschwenkung dargestellt zu sein.

[140] Griechische derartige Bilder. Jahresh. d. österr. arch. Inst. Bd. 2 S. 16 (= H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 47); Not. degli scavi 1892 S. 362.

[141] In der zweiten Auflage stand in dieser Gegend das Folgende: „Eine eigentümliche und lehrreiche Verbindung der reinen Seitenansicht mit anderen Vorstellungen bietet Abb. 329. Auf den flüchtigen Blick mag man vielleicht daran denken, daß eine einfache Schüssel gemeint sei, in der Früchte zu einem von Bändern gehaltenen Haufen aufgeschüttet sind. Bald aber wird man bemerken, daß von den Vierteln zwei mit Feigen und zwei mit Weinbeeren gefüllt sind. Die scheinbaren Bänder stellen also in

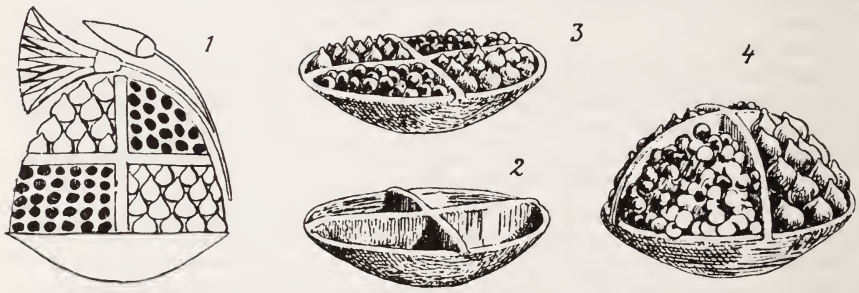


Abb. 330. Fächerschalen.
1. Gefüllt, nach äg. Zeichnung. NR. 2. Leer, nach der Natur. NR.
3. Dieselbe gefüllt, nach der Natur. 4. Mit Annahme hoher Fächerwände.

Wirklichkeit Scheidewände vor, die übers Kreuz auf dem Schalenboden stehen. Viergeteilte Schalen sind wirklich gefunden (Abb. 329,2). Ob das ägyptische Bild eine solche, nur flach füllbare Schale (Abb. 329,3) vorstellen soll, oder ob es auch Schalen gegeben hat, bei denen die Fachwände emporragten (Abb. 329,4), das ist nicht auszumachen. (Statt der Schalen scheint es auch bloße Platten mit einem Kreuz von Wänden oder nur Einer Teilungswand gegeben zu haben.)“ — Ich habe diesen Abschnitt aus dem Text verwiesen, da die Erklärung, die übrigens schon W. M. Flinders Petrie,

Eg. dec. art. S. 69, gegeben hat, bedenklich ist angesichts der Funde aus einem Grabe in Theben: gefüllte Tonschalen, die von Bügeln überspannt sind (E. Schiaparelli, La tomba intatta del architetto Cha S. 163, 167).

142 S. Levinstein, Kinderzeichnungen S. 15 und mehrere andere Zeugnisse.

143 Man darf das nicht verwechseln mit Bildern wie Ägypten S. 68, wo Thronhimmel mit verschiedenen Säulenarten ineinander geschachtelt sind.

144 Neben Abb. 48 kommen Schakale mit vier Beinen vor. (W. M. Flinders Petrie, The roy. tombs Bd. 2, 15, 109; Hinweis von S. Schott).

145 K. Sethe, Urgesch. u. ält. Rel., S. 8 ff.

146 Die Hunde am Rande von Taf. 4 gehören nicht hierher, denn da sitzt ja das zweite Beinpaar auf der anderen Seite der beiderseits verzierten Tafel.

147 In der äg. Kunst seit der Pyr. herrscht bei Rindern die „Halbmondansicht" der Hörner. Auch auf den Schiefertafeln werden sie entweder so (Taf. 2,1) gezeichnet oder aber beide recken sich nebeneinander nach vorn (J. Capart, Primit. art S. 236 oben). Daß die Hörner in „vorstellig reiner Seitenansicht" als ein einziges erscheinen, wie es in Vorderasien üblich ist, kenne ich nur von dem Anhänger Berlin 13797 (A. Scharff, Die Altert. d. Vor- u. Frühzeit (Berlin) 2. Teil 113), dessen Herkunft aus Ägypten aber nicht beglaubigt ist. In der achtzehnten Dynastie kommen die nebeneinander nach vorn laufenden Hörner wieder vor, aber fast stets nur in Bildern, die Stiere oder stierköpfige Gegenstände aus dem mykenischen Kulturkreise darstellen (vgl. W. M. Müller, Mitt. d. Vorderas. Ges. 1904, 2 S. 49). Nur sehr selten wird diese Zeichenweise dann auch in andre Bilder hinübergenommen (J. F. Champollion, Mon. Taf. 171). Ob das alles nur auf einem Wechsel in der Kunstform oder auf Verschiedenheit der Rinderrasse beruht, bleibe dahingestellt. [Vgl. dazu neuerdings H. J. Kantor, The Aegean and the Orient in the Second Millenium B. C., 1947.]

148 R. Pietschmann in seiner Übersetzung von G. Perrot und Ch. Chipiez, Gesch. d. Kunst im Altert., Äg. S. 865.

149 C. Stumpf, Empfindg. u. Vorstellg. (Abh. d. Kgl. Pr. Ak. d. Wiss. 1918) S. 57: „Die Aufgabe, sich einen Menschen streng zugleich nach seiner Vorder- und Rückseite, überhaupt rundum nach seiner gesamten Oberfläche vorzustellen, dürfte nur unter Mitwirkung eines unanschaulichen Wissens lösbar sein." Und vorher: „Kann man die Umgebung ringsum als geschlossenes Raumbild sämtlich anschaulich auf einmal vorstellen? Hier scheint mir doch ein Wissen davon vorzuliegen, daß wir bei Umdrehung um unsere vertikale Achse eine in sich zusammenhängende und in sich zurückkehrende Reihe von Erscheinungen haben werden. Gerade im Gebiete der Raumvorstellung verknüpfen sich nicht nur anschauliche Vorstellungen, sondern auch bloße Begriffe und abstraktes Wissen vielfach aufs innigste mit den von außen gegebenen sinnlichen Erscheinungen."

150 Über den „Aufbau" des Erinnerungsbildes in der Dichtung siehe W. Dilthey, Ges. Schr. Bd. 6 S. 172 unten.

151 Genau solchen „Namen" hat die Indianerzeichnung bei Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde Taf. 57. Der Mann hat in des Forschers Skizzenbuch gezeichnet, wo dieser wirklich erklärende Unterschriften beigefügt hatte.

152 Das hat N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 6 S. 36 für einen Einzelfall, die Häuserzeichnungen, richtig erkannt. — K. Bühler, Die geist. Entwicklg. d. Kindes 1924 S. 296 weist darauf hin, daß beim Kinde die Bildung der aussagenden und urteilenden Sprache dem Beginne des Zeichnens vorausgeht.

153 Die Sitzfläche wird in diesen Bildern nur schmal gezeichnet, da das Bild sich der Unterschenkellänge des Sitzenden anpassen muß. Auch bei einem leeren Stuhle wie in Abb. 122 mildert man die Höhe der in der Natur wohl quadratischen Sitzfläche, vielleicht weil man durch die Bilder besetzter Stühle an verschmälerte Sitze gewöhnt war. Vgl. S. 174.

[154] Wohl durch alte Umdeutung sind aus dem Einen Bett von Abb. 66 zwei aufeinander stehende geworden (E. Naville, Deir el bahari Bd. 2 Taf. 51) oder (ebenda Taf. 53) ein Bett, auf dem ein Kasten steht. Man vergleiche auch, was aus dem alten Bilde Abb. 120 a in dem späteren, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 61 S. 34, geworden ist. [Vgl. zu Einzelheiten H. Brunner, Die Geburt des Gottkönigs.]

[155] N. de G. Davies, The tomb of Antefoker Taf. 19. Vgl. Anm. 153 über Verschmälerung.

[156] Das Bild, das A. Wiedemann, Das alte Äg. S. 365 gibt, gehört nicht hierher. Da wird ja (P. E. Newberry und F. Ll. Griffith, Beni Hasan Bd. I Taf. 29 = R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 127) der Sack abgeladen. Man darf den Mann nicht übersehen, der im vollständigen Bilde die obere Hälfte anpackt.

[157] Etwa O. Wulff, Altchristl. u. byz. Kunst Bd. I S. 185 u. ö.

[158] Das älteste Gebilde dieser Form (J. Capart, Primit. art Taf. I [?]) hat Eigentümlichkeiten (senkrecht geteilte Backenstücke und übers Kreuz gestrichelte Wölbungen), die vielleicht auf einen anderen Baustoff als Ziegel weisen; vgl. die Kreuzstichelung in Abb. 114 (haben diese Hütten Kuppel- oder Tonnendach?) und S. 58 f.

[159] Von den Überschneidungen handelt H. Sponsheimer, Überschneidungen u. Deckungen im vorgriechischen Flachbild (Festschr. d. Vereins ehemal. Adolfiner. Mörs a. Rh. 1928).

[160] Figuren von den Stangen eines Betthimmels überschnitten bei R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 14 a, nicht durchschnitten bei N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 2 Taf. 23.

[161] Nach Sponsheimer a. a. O.

[162] Also vor C. Riccis berühmtem, 1887 erschienenem Buche L'arte dei bambini, dem man meist diese Erkenntnis als erstem zuschreibt; vgl. K. Bühler, Die geist. Entw. d. Kindes 1924 S. 266. Dieser fügt aber hinzu: „Ganz neu war das freilich nicht, denn schon Fröbel hat es gewußt".

[163] W. M. Flinders Petrie, Abydos Bd. 2 Taf. 12, 277.

[164] W. M. Flinders Petrie, Dendereh Taf. 8.

[165] Der Ausdruck findet sich bei H. Sponsheimer, siehe Anm. 159.

[166] Man prüfe auch etwa die Fechtergruppe Atlas I, 118 genau auf ihre in der Photographie schwer zu erkennenden Überschneidungen.

[167] Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde S. 23.

[168] Genaueres zur Körperlage siehe S. 186. N. de G. Davies, Journ. of eg. arch. Bd. 7 S. 224 denkt, mit der oberen Linie sei vielleicht der Rand der Matratze gemeint, auf der der Mann liegt. Aber dann müßte doch die Linie den Kopf umschließen. Erst recht natürlich, wenn hier, wie Fr. Matz, Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. Arch. Inst. Bd. 38/39) S. 25, wunderlich genug meint, ein Mückennetz dargestellt wäre; würde er selbst wohl gerade seinen Kopf den Stichen preisgeben?

[169] K. Sethe bei Northampton, W. Spiegelberg u. A., Rep. on some exc. Anhang S. 10. Auch in einem griechischen Vasenbilde findet man die Zwillinge im Ei der Leda gezeichnet. Siehe auch das frühchristliche Jonasbild bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 50. Ein Beispiel aus der heutigen Kunst auf Taf. 55,2.

[170] Viele weitere, sehr hübsche Beispiele bei J. E. Quibell, The tomb of Hesy.

[171] W. Spiegelberg, Zeitschr. f. äg. Spr. 65, 57 f. will die Abb. 96 so deuten, daß der Teich innerhalb der Befestigung liege. Aber Sp.'s eigener Hinweis auf Atlas II, 41 und W. F. Albrights von ihm angeführte Äußerung zeigen doch, daß die Annahme gar nicht nötig ist.

[172] Eigentümlich malerische Lösung des Verschwindens und Auftauchens von Höhlentieren bei N. de G. Davies, The tomb of Ken-Amun (Folio) Taf. 48 A oben rechts.

[173] Siehe zum Beispiel H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 10.

[174] Mit Abb. 103 vergleiche man das Bild eines Grundstückes mit Garten und Gebäuden bei N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 2 Taf. 36, Text S. 38; auch die Zeichnung des Tempels Atlas I, 171. — Wie wenig noch ein Maler des ausgehenden Mittelalters an wirklich als solche vorgestellte Schnitte denkt, zeigt das deutsche Bild bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 14, wo eine Hand auf der scheinbaren Schnittfläche einer Bohlenwand liegt.

[175] Das Haus von Abb. 221 bespricht zusammen mit allerlei anderen Hochhausdarstellungen N. de G. Davies, Metrop. Mus. of art, Studies Bd. 1,2 S. 233.

[176] Soviel ich weiß, hat L. Borchardt, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 34 S. 72, 123 zuerst diese wichtige Beobachtung ausgesprochen und seitdem oft bei Ausgrabungen fruchtbar gemacht.

[177] Dasselbe in dem Bilde eines umgitterten Geflügelhofes aus dem AR. bei L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52) S. 22. Die gleiche Vorlage, vom alten Zeichner im einzelnen merkwürdig mißverstanden, bei J. Capart, Une rue de tomb. Bd. 2 Taf. 58.

[178] Etwa M. A. Murray, Saqqara Mastabas Bd. I Taf. 38, 40.

[179] W. M. Flinders Petrie, Scarabs a. cylind. Taf. 6, 152.

[180] Das Urbild ist fast ganz zerstört. Doch ist genug geblieben, um zu zeigen, daß die Einschüttlöcher, wie zu erwarten, Rechtecke sind (Atlas I, 279 und eine Pause nach dem Urbilde, die ich W. Wreszinski verdanke).

[181] Z. B. Journ. of eg. arch. Bd. 16 Taf. 15.

[182] Vgl. Atlas I, 119, 172. Selbst aufgeklappte Türflügel setzen manchmal erst am äußeren Rande des Türrahmens an (E. Naville, Das äg. Todtenb. Bd. I Kap. 92 A. p.). Ähnliches in Altbabylonien Propyl. 2^3, 485,1.

[183] Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. I.

[184] Die Grabungen an Djosers Pyramiden bei Sakkara haben einen solchen bettartigen Thronuntersatz aus Stein in Wirklichkeit aufgedeckt (Ann. du Serv. Bd. 26 S. 100). [= F. G. Firth und J. E. Quibell, Step Pyr. Bd. 2 Taf. 56.]

[185] Dazu ist ein vortreffliches Gegenstück die Tonform der Berliner Vorderasiatischen Sammlung, Inv. VA 4263 (veröffentlicht von D. Opitz, Die Saalburg Bd. 2 Dez. 1930 S. 108), ein von oben gesehenes Bettgestell, dessen eigentlich senkrecht hochstehend zu denkendes Fußbrett (vgl. Propyl. 2^3, 404,1) einfach als Relief in die Liegefläche gezeichnet ist. Es ist unerheblich, in welche Zeit oder welches Land das Stück gehört, ja ob es echt oder falsch ist.

[186] F. W. v. Bissing, Einführung i. d. Gesch. d. äg. Kunst 1908, S. 11/12.

[187] Mehrere Geräte, die noch heute niemand hat in unsere Zeichenweise umsetzen können, findet man bei J. E. Quibell, The tomb of Hesy.

[188] Manchmal stecken in dem überstehenden Kragenabschnitt sogar Blumen (A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 4 Taf. 21). Über die Wasserlinienkragen handelt P. Lacau, Pots à fleurs ég. (Rec. de trav. Bd. 25 S. 177), ohne die Frage zu lösen.

[189] L. Borchardt, Die Darst. innen verz. Schalen (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. 1); H. Schäfer, Die altäg. Prunkgef. m. aufges. Randverzier.; A. Jolles, Die äg.-myk. Prunkgef. (Jahrb. d. Ksl. deutsch. arch. Inst. Bd. 23); L. Borchardt, Porträts d. Kgin Nofretete S. 17 Anm. 4; H. Schäfer, Propyl. Bd. 2 S. 79 f. Die ganze Frage kann gar nicht strittig sein, wenn man nicht nur auf die paar von Borchardt in seinem Aufsatz

herausgegriffenen Beispiele sieht, sondern auf den ganzen Reichtum der vorhandenen Spielarten. Seit den genannten Arbeiten ist der Stoff bedeutend, an Umfang und Beweiskraft, vermehrt worden. — Das von A. Jolles a. a. O., auf meine falsche Anregung als Abb. 23 wiedergegebene Bild ist kein „Schnitt durch ein Becken", sondern ein Bild der Hathorkuh in einem Boote.

190 Sie finden sich auch an Rundbildern.

191 Die Blähung der Schildviper scheint erst in der zweiten Dyn. dargestellt zu werden, also in der Zeit, wo die „ägyptische" Kunst entsteht. Vorher ist die auf ihren Windungen aufgerichtete Schlange noch ungebläht (nicht etwa nur von der Seite gezeichnet), wie es das durchgeführte Bild bei W. M. Flinders Petrie, The royal tombs Bd. 2 Taf. 7, 12 beweist. Daß den Formen der Königsschlange mit hoch aufgerichteter Brust die noch ältere vorangeht, hat K. Sethe, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 55 S. 91 gezeigt. Dieses Bild, bei dem man früher an eine springende Schlange dachte, wird man so zu erklären haben: Die Schlange liegt mit der großen Windung flach auf der Erde, und nur der Kopf ist leicht erhoben.

192 So scheinen auch aus dem Flachbilde einer lebendigen Schlange , deren Körperlage wir in Anm. 191 erkannt haben, Rundbilder entstanden zu sein, in denen Kopf, Leib und Schwanz in derselben senkrechten Ebene liegen, z. B. da, wo ein Schlangenbild auf der Tragstange (vgl. Abb. 48) ruht .

193 Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde S. 6.

194 Einen interessanten Versuch, das Typische der äg. Kunst aus dem Grunde zu erfassen, machte A. de Buck in seiner Habilitationsvorlesung Het typische en het individueele bij de Egyptenaren, Leiden 1929, doch geht er viel zu weit.

195 In Ägypten kommt die Gruppe noch um den Anfang der 1. Dyn. vor (Propyl, 2[3], 185,2). J. E. Quibell = F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 1, 16,2 stehen Fabeltiere an Stelle wirklicher.

196 Wie diese Eigenschaft einer Bilderschrift sich sogar noch in der Vokallosigkeit des „phönizischen" Alphabets bemerkbar macht, zeigte ich in Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52 S. 95.

197 Ein Beispiel aus der Pyramidenzeit habe ich Or. Liter.-Ztg. Okt. 1929 besprochen „Die Sonne auf dem Obelisken".

198 C. M. Firth = B. Gunn, Excav. at Saqq. Teti pyr. cemet. Bd. I S. 171 ff.

199 Nicht nur der Sachinhalt beeinflußt die Form, sondern auch der Gehalt. Goethe scheidet in den Maxim. und Reflex.: „Den *Stoff* sieht jedermann vor sich, den *Gehalt* findet nur der, der etwas dazuzutun hat, und die *Form* ist ein Geheimnis den meisten." [1])

200 Die Kunst springt hier sehr frei mit der Pflanzenform um, denn kein wirklicher Papyrosstengel läßt sich so knoten, wie es hier geschieht. Umgekehrt findet man bei der Zeichnung des geschmeidigen Lotosstengels Formen, die an sich eher auf einen festen Stengel schließen lassen würden (S. Abb. 43 e und den am Schluß von Anm. 2 genannten Aufsatz: Zum Wandel usw.).

201 Ältestes Beispiel auf dem Bruchstück einer Statue Chephrens (Hildesheim) [abgebildet bei H. Schäfer in: Mitt. Inst. Kairo Bd. 12, S. 85, Abb. 20].

202 Ann. du Serv. Bd. 17 Taf. I.

203 Die Geschichte der Bilder der Gefangenenvorführung verfolgt weiter R. Anthes, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 65,29.

---

[1]) Vgl. S. 44 u. S. 347.

[204] K. Sethe mündlich nach der Statue Berlin 2296 [vgl. E. Drioton in: Ann. du Serv. Bd. 38, S. 231 ff. mit Taf. 31,1]. Ein späteres Vorkommen des Zeichens z. B. bei N. de G. Davies, Two Ramess. tombs S. 68 Anm. 3.

[205] Z. B. Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde Taf. 54.

[206] Atlas I, 41 liegt der Knöchel auf dem Fußboden.

[207] Natürlich gibt es auch Fälle, wo wirklich ausgedrückt werden soll, daß etwas an der Wand hängt. Für ein Bild wie F. Ll. Griffith, P. E. Newberry, El Bershe Bd. I Taf. 26 haben wir aus rundbildlichen Darstellungen wie H. Ling Roth, Models of eg. looms (Anc. Eg. 1921 S. 97) gelernt, daß die Webekette um Wandpflöcke gespannt zu denken ist. — Die Rechtecke in Abb. 221 links Mitte sind die hoch sitzenden Fenster des Zimmers.

[208] Ein Beispiel bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 55.

[209] G. Britsch, Theorie d. bild. Kunst S. 33.

[210] Diese Wirkung der Standlinie betont F. Matz, Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 33/39) S. 6, übertreibt aber. Vgl. Anm. 342.

[211] Sie ist nicht zu spüren: Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde 29.33.39.43 (Brasilische Indianer); Propyl. Bd. I, 405 (Altamerikaner).

[212] G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 116. Nebenbei möchte ich bemerken, daß die Deutung des Baues dieser Netze, wie ich sie in Berl. Museen, Ber. a. d. preuß. Kunstslgn. Bd. 40 Sp. 165 Anm. I gegeben habe, wohl kaum haltbar ist. [Vgl. dazu D. Dunham in: Bull. Mus. of Fine Arts, Boston Bd. 35 (1937) S. 52–54.]

[213] R. Lepsius, Denkm. Ergänzungsb. Taf. 21.

[214] In Capart, Une rue de tomb. Bd. 2 Taf. 85. Über eine ähnliche Sinnunterbrechung vgl. S. 203 m.

[215] So z. B. I. Rosellini, Mon. civ. Taf. 134,3.

[216] Viele abgebildet bei W. M. Flinders Petrie, Scarabs a. cylind. Taf. I u. II. Berlin 15337. (A. Scharff, Die Altert. d. Vor- und Frühz. 2. Teil Taf. 26, 147) ist nur scheinbar eine Ausnahme; Berlin 16326 (a. a. O. Nr. 144) gehört in die zweite Dyn.

[217] Die ältesten Beispiele finden sich auf Grabsteinen wie Journ. of. eg. arch. Bd. 4 Taf. 55; J. E. Quibell, Archaic mastabas (Exc. at Saqqara 1912 bis 14) Taf. 26 und Berlin 23217.

[218] L. Borchardt, Die Darst. innen verz. Schalen (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. 1). In meinen Altäg. Prunkgef. m. aufges. Randverzier. habe ich dieser Deutung noch zugestimmt und nur den kleinen Vorbehalt gemacht, daß die Tischplatte natürlich nicht rechtwinklig, sondern rund zu denken sei. Eine ganz unmögliche Deutung gibt L. Klebs, Die Reliefs d. AR. S. 132. Sie muß dazu in ihr erklärendes Bildchen Hilfslinien am Kopfe der Brote einschmuggeln.

[219] W. Spiegelberg, der im Journ. of eg. arch. Bd. 15 S. 199 auf Grund einer Beobachtung seines Bruders Georg diese Dinge bespricht, erinnert bei der Neuerung gewiß mit Recht an den weiblichen Zug im Wesen des NR, den ich S. 301 andeute.

[220] R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 13, 17 a; ein anderes Beispiel in Photogr. bei J. Capart, Lectures on eg. art. Abb. 60.

[221] Sehr hübsch, auch als Gegenstück zu Abb. 163, die äg. Zeichnung der geschlossenen Rundbildgruppe eines nach links gewendeten sitzenden Ehepaares, Zeitschr. f. äg. Spr. 65, 118 (nach N. de G. Davies).

[222] R. Delbrück, Beitr. z. Kenntnis d. Linearpersp. S. 5, der allerdings den Ausdruck Staffel in viel weiterem Sinne faßt.

[223] Die einzigen Beispiele rückgestaffelter Lebewesen, die ich aus Äg. kenne, sind die nach links gewendeten Figuren bei A. H. Gardiner = Nina de G. Davies, The tombs of two officials, Taf. 8.10, und da liegt gewiß ein Versehen des Malers vor; denn es ist zu beachten, daß die Gesichter, der eigentlich richtungweisende Teil, vorgestaffelt sind. Die Rückstaffelung Atlas I, 166 unten ist in der Natur der Gruppe begründet. Bei den Rindergruppen Atlas I, 206 ist Zurückbleiben einzelner Tiere gemeint.

[224] Vierfach eng vorgestaffelte Zugtiere in Ur, Propyl. Bd. 2 [3], 482. 483. Viele Wildpferde (?) vorgestaffelt in Urwelthöhlen bei M. Verworn, Anf. d. Kunst 1909 S. 42 Abb. 22 c.

[225] Über die Lockerung der Staffel in Amarna siehe H. Frankfort, The mural painting S. 11.

[226] In dem Bilde W. Spiegelberg, Äg. Grabsteine und Denksteine Bd. 2 Taf. 18 unten sitzt ein nach rechts gewendetes Paar in lockerer Ordnung einem nach links gewendeten in Staffel gegenüber. (Man beachte den über die Brust greifenden Unterarm der Frau.)

[227] Th. Dévéria, Le pap. de Nebqed Taf. 3 bei gestaffelten Rindern.

[228] Es liegt ein bemerkenswerter Unterschied in den scheinbar gleichen Bildern aus dem AR. und dem MR. Erst im MR. sind, wie die Trennung der Beine bis zur Standlinie herunter beweist (Abb. 180), beide Beinpaare des Stuhles gemeint. Vorher, im AR., (Abb. 126) zeigen die abgestumpften Pyramiden, auf denen die Stuhlbeine stehen, oder die umgekehrt kegligen Enden der Beine selber, nur Einen Umriß. Da stellte also offenbar jedes Stuhlbein ein im Holze ungetrenntes Beinpaar eines Tieres vor. Das Verhalten des Zeichners ist, soweit die Tierbeine selbst in Frage kommen, beiden Arten gegenüber gleich.

[229] Die dreifache Wiederholung findet sich auch außerhalb der Schrift in äg. Bildern öfters als Andeutung der Menge (Taf. 10,1). In der Schrift wird die unbeschränkte Mehrzahl (über zwei) bekanntlich auch durch drei Striche hinter dem Deutbilde des Wortes angedeutet.

[230] K. Sethe, Die altäg. Pyramidentexte Bd. 4 S. 34 (auch S. 103) zeigt, daß die Schrift die Kunstform mit Deckung anfangs bei Raumknappheit aufgenommen hat.

[231] Damit ist W. M. Flinders Petries an sich schon unglücklicher Versuch erledigt, das Schriftzeichen als eine von oben überblickte Pfeilerreihe zu deuten (Medum S. 31). Übrigens wissen wir jetzt (Ann. du Serv. Bd. 27 Taf. 2 zu S. 109 aus der Zeit Djosers), daß das Zeichen eigentlich ein geschnürtes Bündel vorstellt. [Neuerdings wurde ein rundplastisches Original aus der Fz. gefunden (Z. Y. Saad, Royal Excav. at Helwan 1941—45), Suppl. aux Ann. du Serv. Cah. 3, Taf. 14 b), das W. Helck als einen Pfahl deutet, um den stufenweise Getreideähren kreisförmig gebunden sind (Orientalia 23, S. 383).] — Die pflügenden Rinder Atlas I, 396 sind nicht hochgestaffelt, wie es scheinen könnte.

[232] In Babylonien erscheint die Hochstaffelung voll ausgebildet bei dem Heerhaufen Eannatums (Propyl. Bd. 2 [3], 490).

[233] N. de G. Davies, The tombs of two officials Taf. 25.

[234] Vgl. die Stelle im Mythos von der geflügelten Sonne (übers. von G. Roeder, Urk. zur Rel. d. alt. Äg. S. 122,4): „Da ging der Sonnengott, und er besah [sich] die (von der geflügelten Sonne getöteten) Feinde, die auf der Erde lagen mit abgeschnittenen (?) Köpfen."

[235] Das meiste jetzt in Atlas II.

[236] Übergänge, mit Atlas I, 215 verglichen, Atlas I, 53. 353.

[237] G. Maspero. Der Gedanke ist dadurch nicht stichhaltiger geworden, daß er ihn bis ans Ende immer wiederholt hat, obgleich ihm schon G. Steindorff in G. Maspero und G. Steindorff, Äg. Kunstgesch. S. 321 [diese Anm. bezieht sich auf S. 181 von Masperos Buch] widersprochen hat. Allerdings wird öfters die Wüste mit den Jagdtieren an den oberen Rand der Wüste geschoben, aber auch Schiffe, also der Fluß, nehmen diese Stelle ein, z. B. R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 9. Die Nachwirkung berühmter Werke reicht vollkommen aus, um zu erklären, wie die Form, die die Wüste oben zeigt, üblich wurde.

[238] Wie F. Matz, Zur Kompos. (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 37) S. 45.

[239] Das meint auch A. Erman und H. Ranke, Ägypten S. 476 Anm. 6.

[240] S. Reinach, Répert. de Reliefs Bd. 3 S. 282, Hinweis F. Saxls.

[241] Auch von unten her wird in den darüberliegenden Bildstreifen hineingestoßen. Auch Journ. of eg. arch. Bd. 7 Taf. 7 aus der Zeit Tutanchamuns. Das ist zu vergleichen etwa mit Abb. 271, aber wie ernst ist da die Streifenteilung genommen und wie springt der Künstler von Journ. of eg. arch. Bd. 7 Taf. 6 und 7 mit ihr um!

[242] Zur der im Text übersetzten Stelle gibt den Zusammenhang A. Erman, Die Lit. d. Äg. S. 229. Zur Stelle selbst siehe meine Ausführungen Or. Lit.-Ztg. Nov. 1929 und Nov. 1931. [Neuere Übersetzung von E. Edel bei K. Galling, Textbuch zur Geschichte Israels, S. 36 ff.]

[243] Diese Deutung trifft natürlich nicht Bilder wie N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 2 Taf. 5, obgleich es ähnlich wie Abb. 195 aussieht. Ob aber die Leute am Wasser stehen, es also zu Abb. 262 unten gehört, oder ob sie im Wasser stehen und Abb. 95 zu vergleichen wäre (Anm. 281), läßt sich aus äußerlichen Kennzeichen nicht entscheiden.

[244] L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52) S. 24.

[245] M. W. Flinders Petrie, Medum Taf. 25 unten.

[246] Wie L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52) S. 26 erkannt hat. — Etwas Ähnliches vermutet H. Junker bei einer Darstellung, die er im vorläufig. Bericht über die siebente Grabg. bei Gizeh (Anz. d. Ak. d. Wiss. Wien 1929) S. 132 [Gîza XI, Abb. 36 u. Taf. VII a] abbildet.

[247] F. Poulsen, Der Or. u. d. frühgr. Kunst S. 79/80 mit Abb. 76 und 78.

[248] Vom NR ab gibt es sehr merkwürdige Zwischenstufen zwischen der vollen Vorderansicht und der Seitenansicht der Beine eines so Hockenden, z. B. Inselk. 260; Berlin 19782.

[249] In den assyr. Reliefs scheinen sie bei Menschen ganz zu fehlen und sich nur bei einigen Bildern von Götterstatuen zu finden, wohl als alte Überlieferungen aus dem Babylonischen.

[250] Vgl. die Zeichnung des Kopfes der Himmelsgöttin als Kuh mit der Sonnenscheibe, in der der junge Sonnengott sitzt (Abb. 329). Diese Figur findet sich sonst zwischen sitzenden Löwen ähnlich der Gruppe bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst S. 103. Vgl. dazu W. Spiegelberg, Orient. Lit.-Ztg. April 1930. — Tiere und Tierköpfe ganz von vorn in der Altsteinzeit bei M. Verworn, Anf. d. Kunst S. 56/57. — Im selben Grabe wie die Ziegenherde findet sich auch eine Katze mit Vorderansicht des Gesichts (N. de G. Davies, Two Ramesside Tombs Taf. 26). Hinweis von R. Anthes. Der Zeichner eines religiösen Papyrus in Kairo (Hinweis von S. Schott) scheint eine besondere Vorliebe für von vorn gesehene Gesichter zu haben [jetzt veröffentlicht von A. Piankoff, Mythol. Pap. 22, außerdem bei einem anderen Gott in den Pap. 3, 4, 11, 18 u. 20; die Darstellweise hat wohl etwas auszusagen und geht kaum auf die Vorliebe des Künstlers zurück].

[251] Fuchskopf (Berlin 6709 u. ä.) und Pantherköpfe (Propyl. Bd. 2, 308). Bei diesen Pantherköpfen ist der Ursprung aus der Kopfhaut der viel getragenen Felle klar.

[252] Ein Beispiel aus der Pyramidenzeit in der Wiener Grabkammer des Kaninisut (vgl. Anm. 98), eines aus der heutigen Kunst auf Taf. 55,2.

[253] Die mykenische Kunst zeigt solches Umwenden manchmal in bruchartiger Härte, z. B. Berlin 1882. H. Schäfer, Amarna Taf. 61,1.

[254] In einem anderen Bilde, H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst und Weltgebäude Abb. 24 auf S. 101, ist das Tor mit geschlossenen Türen und vorgeschobenen Riegeln von innen dargestellt. Daraus darf man nun nicht schließen, daß der Zeichner sich draußen, im Weltenraume, stehend gedacht habe. Das wäre voreilig. Wenn ein „vorstelliger" Zeichner eine Tür als verschlossen bezeichnen will, so kann für ihn die Angabe der Riegel usw. wesentlich sein, ohne daß dadurch seine „Stellung" festgelegt wäre. Zur Sache L. Borchardt Zeitschr. f. äg. Spr. 35,117 und 36,94 Anm.

[255] Etwa bei A. Springer und P. Wolters, Die Kunst d. Altert. 1923 S. 224.

[256] Th. Wiegand, Die arch. Poros-Archit. Taf. 1 u. 2.

[257] R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Taf. 120 c. 243.

[258] Wie locker alle solche Dinge aber sind, sieht man z. B. bei R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 186, wo in der Gruppe (das Urbild des Typus ist Abb. 142 aus dem Wandbilde von Hierakonpolis) der mittlere Kopf der oberen Staffel den Beschauer voll ansieht, während der entsprechende der unteren in Seitenansicht gezeichnet ist. — Eine ganz ins Sinnbildliche aufgelöste Form der Gruppe findet sich Ann. du Serv. Bd. 17 S. 228 mit Taf. I, wo der König statt auf Menschen auf die Nordpflanze (Abb. 10) schlägt, um die sich die Südpflanze (Abb. 9 a) windet. [Vgl. dazu jetzt H. Schäfer in: Mitt. Inst. Kairo Bd. 12, S. 85.]

[259] Bild Taddeo Gaddis im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 1074.

[260] J. E. Quibell, Exc. at Saqqara 1905—1906 Taf. 20,2.

[261] G. Daressy (Cat. gén. Kairo), Ostraca Nr. 25 125.

[262] Man findet sie im Atlas II.

[263] Schmetterling neben Vögeln etwa auch Atlas I, 376; neben einem Nilpferd N. de G. Davies, The rock tombs of Der el Gebrawi Bd. 2 Taf. 20, Text S. 26 Anm. 1.

[264] L. Curtius. Die ant. Kunst Bd. 1 S. 146/147 über das das Bild N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 6 Taf. 29. Ähnliches glaubt E. Unger, Die Reliefs Tiglatpilesers III. (Publ. a. d. Ksl. Osman. Mus. Nr. 5) zu sehen. — U. Hölscher, Das hohe Tor S. 9/10 möchte Rücksicht auf perspektivische Wirkung in Medinet Habu annehmen; ähnliches G. Legrain, Les temples de Karnak S. 25. — Ebenso täuscht sich O. Wulff, Die umgekehrte Persp. u. d. Niederschrift (Kunstwiss. Beitr., A. Schmarsow gew., Kunstgesch. Monogr. I. Reihe), wenn er glaubt, in äg. Bildern Belege dafür zu finden, daß die Künstler sich an die Stelle hochstehender Personen gedacht und darum sie groß, die unteren klein gezeichnet hätten.

[265] Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde S. 36.

[266] Ebenda, S. 36.

[267] N. de G. Davies, The mastaba of Ptahhotep Bd. 1 Taf. 30. Ähnliches Atlas I, 368. 405.

[268] L. Borchardt, Das Grabdenkm. d. Kgs. Sahu-re Bd. 1 S. 5/6. Vom Leben des Bildes hat man schon vorher oft gesprochen.

[269] Einiges bei F. Matz, Zur Kompos. (Jahrb. d. Deutsch. Arch. Inst. Bd. 37) und H. Balcz, Mitt. Deutsch. Inst. Kairo Bd. 1 S. 137 ff. — Über die Komposition der Amarnabilder handelt H. Frankfort, Mural painting S. 8 ff. — Bei H. Cornelius, Elementargesetze der bildenden Kunst, möge man sich nicht durch den Titel des Buches verleiten lassen,

dort wirkliche „Elementar"gesetze zu suchen, die also für geradansichtige und sehbildmäßige Kunst gleichermaßen gälten. Der Verfasser ist sich nicht einmal bewußt, daß er durch seine Begriffsbestimmungen das gesamte vorgriechische Schaffen aus der Kunst ausschließt.

[270] Zum Folgenden siehe H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst und Weltgebäude d. alt. Äg., sowie K. Sethe, Altäg. Vorstellungen vom Laufe d. Sonne (Sitzungsber. d. Preuß. Ak. d. Wiss. 1928), mit dessen Ausführungen zu Bildern wie Taf. 38,2 aber die Frage durchaus nicht erledigt ist.

[271] Siehe H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst und Weltgebäude d. alt. Äg. S. 90. In 1001 Nacht sieht ein von einem Ifrit in die Luft Getragener die Erde wie eine Wasserschüssel (Hinweis von H. Ehelolf). — Vgl. auch Anm. 273. — Woher mag K. Immermann in seinem feinen „Mondscheinmärchen" (Epigonen VI, 12) über die Entstehung der Welt die Vorstellung von der ursprünglichen „Nest"gestalt der Erde haben?

[272] Man darf nicht daran denken, daß bekanntlich das scheinbare Himmelsgewölbe für uns die sonderbare Form eines Uhrglases hat. Der waagerechte Teil der äg. Zeichnung ist vielmehr durch die Streifenteilung der Bilder, vielleicht auch durch den Einfluß des alten Himmelsbildes bestimmt.

[273] Vgl. H. Schäfer Äg. u. heut. Kunst S. 98.

[274] A. H. Gardiner und Nina de G. Davies, The tomb of Amenemhet S. 31.

[275] Gemalte Menschen, deren Unterkörper durch Bergwellen verdeckt sind, finden sich in der Cella des „Tempels der Schilde und Jaguare" in Chich'en Itzá (Nad. ost. Jucatan, nach W. Lehmann, um 1200 n. Chr.).

[276] Auf den Reliefs der Statuen des Gottes Min aus Koptos (J. Capart, Primit. art S. 225). Bilder wie F. Ll. Griffith, P. E. Newberry, El Bersheh Bd. I Taf. 7 und A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 2 Taf. 7—8, wo die untere Abschlußlinie fehlt, darf man nicht dagegen anführen, da diese Reliefs unfertig sind.

[277] W. M. Flinders Petrie, Medum S. 30.

[278] Nach H. Sponsheimer, Zwei Kap. z. Frage d. Parallelersch. (Jahresb. d. Gymn. Mörs 1925) S. 23. Er stellt auch aus dem Assyrischen ähnliches dazu. Der Assyrer läßt sogar Leute, die eine Rampe hinaufsteigen, senkrecht zur Rampenlinie stehen.

[279] Außer Abb. 252 noch R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 101 b. Eine merkwürdige Kritzelei deutet F. Ll. Griffith, Oxford excav. in Nubia (Ann. of arch. a. anthrop. Bd. 9 Nr. 3/4 Taf. 26,1) auf Sandbänke oder Felsen.

[280] Wasser mit kleinen, weichen Wellen kommt manchmal auch später noch vor, wenn es aus einem Kruge gegossen wird, etwa G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 64 ff. Meist aber finden sich auch da die Zacken ein. — Auf einem Bilde Taf. 24,1 werden die verfliegenden Wassergüsse, die die Bahn für den Wagen (übrigens wohl, trotz Abb. 283 den ersten auf äg. Denkmälern dargestellten) festigen sollen, als ungezackte, gesonderte, lange Striche gegeben (vgl. dazu Anm. 303).

[281] Natürlich stets für Watende, vgl. Anm. 243.

[282] [Zwar „droht" das Nilpferd nicht, sondern wird mit Harpunenseilen herausgerissen, ebenso wie der Fisch ganz links am Angelhaken, doch ändert das an Schäfers Deutung nichts.] Schwimmende, mit ganzem Körper dargestellte Nilpferde kenne ich nicht.

[283] Seit dem Ende des AR. (N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 2 Taf. 20) umgibt man auch das gejagte Nilpferd mit einem „Wasserberge". Die älteren Nilpferdjagden scheinen ihn noch nicht zu haben. [Vgl. die neuerdings Säre-Söderbergh, Four Eighteenth Dynastie Tombs, Taf. 14].

[284] I. Strzygowski, Iconogr. d. Taufe. Siehe auch Propyl. Bd. 6, 664.

[285] Unter anderm bei F. Burger, Die deutsche Malerei S. 49.

[286] [Bruchstücke einer dritten Darstellung jetzt bei J. J. Clère in: Mitt. Deutsch. Inst. Kairo Bd. 16 S. 30 ff.].

[287] Außerdem stehen die Ziehenden seitlich gestaffelt[1]). In dem Bilde W. M. Flinders Petrie, Medum Taf. 27 wollen die angeseilten Hunde auf das in drei Reihen vor ihnen aufgebaute Wild losstürzen. Die Leitseile führen zum oberen und unteren Streifen, die Mitte bleibt frei.

[288] J. H. Breasted, The mon. of Sudan. Nubia (The Amer. Journ. of Sem. Lang. Okt. 1908) S. 93.

[289] A. Paterson, Assyr. Sculpt. Palace of Sinacherib Taf. 49. Nach demselben Schema ist das Kretische Bild des Krokuspflückers gebaut (Bossert, Altkreta[3] Abb. 120), doch ist da nicht das Außenherumgehen zu betonen, sondern mehr, daß die Pflanzen den Mann pflückbereit umgeben. — Ein sehr lehrreiches Durcheinander sehbildmäßiger und vorstelliger Züge bietet die Darstellung eines umhegten Jagdreviers in Tak-i-bostan (sassanidisch, Propyl. Bd. 5, 130); man beachte vor allem die Stellung der Leute an den Seitenzäunen.

[290] Verbindung von Palmen mit dem ihre Stämme verdeckenden (wohl eigentlich T-förmigen) Teiche findet man Atlas I, 170. In Atlas I, 181 steht (rechts) die alte Form von Abb. 265 a neben einer neu gestalteten (links), die das Bild der Abb. 190 nähert.

[291] Lehrreiche Gegenstücke bieten altamerikanische Zeichnungen, etwa bei E. Seler, Beob. u. Stud. i. d. Ruinen v. Palenque, Abh. d. Kgl. Pr. Ak. d. Wiss. 1915.

[292] Vgl. zur Frage des Schneidersitzes H. Junker, Gîza III, S. 105 ff. [und Ders., Gîza XI, S. 88 f.].

[293] L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschrift f. äg. Spr. Bd. 52).

[294] Bei A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 4 Taf. 14 sind sie wieder dabei.

[295] O. Wulff, Altchr. u. byz. Kunst Bd. 1 S. 103.

[296] A. Erman, Die äg. Relig.[2] S. 5.

[297] H. v. Recklinghausen, Rechtsprofil u. Linksprofil i. d. Zeichenk. d. alt. Äg. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63) S. 22 ff. versucht eine Erklärung, die mir aber nicht einleuchtet. Die Gewohnheit der äg. Kunst, Figuren nach rechts sehen zu lassen (vgl. S. 308) soll nach ihm (a. a. O. S. 26) von der Wiedergabe des Königs und Helden als Krieger und Jäger ausgegangen sein. Wie soll eine doch immerhin seltene Figur der gesamten Naturwiedergabe die Richtung gegeben haben?

[298] Die flüssigen Zeichen der Buchschrift kann man nicht so leicht umdrehen. Wo man aus gewissen Gründen wünscht, daß der Text links beginne, steht die erste Zeile links, die zweite rechts daneben usw., aber die Zeichen blicken alle, wie gewöhnlich, nach rechts. Das ist manchmal auch in die Denkmälerschrift übernommen worden.

[299] Den ersten Ansatz finde ich bei J. E. Quibell, F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 2 Taf. 23.

[300] Das behandelt ausführlich P. Lacau, Métathèses apparentes (Rec. de trav. Bd. 25 S. 139).

[301] Besonders trifft das zu auf L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52 S. 19 ff.); in hohem Maße auch auf F. Matz, Zur Kompos. (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 37) und Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 38/39). Einzelne gute Bemerkungen findet man natürlich auch in diesen Arbeiten. — Ungefähr das Wildeste ist wohl der Gedanke, die vorgeschichtlichen Schiffsbilder (Abb. 141) als perspektivische Bilder von runden Befestigungen zu deuten (V. Loret in Rev. égyptol. Bd. 10 S. 92; E. Naville in Rec. d. trav. Bd. 33 S. 196 und in Archives Suisses d'anthrop. Bd. 2 S. 77 ff.; Bd. 4 S. 197); W. M. Flinders Petrie, Anc. Eg. 1914 S. 32, 33 tritt für die Schiffe ein, bringt aber leider ein vorgeschichtliches Gefäß mit gefälschter Bemalung hinein.

[1]) Siehe S. 184 ff.

[302] Ägyptische fliegende Enten und Gänse sind fast immer so dargestellt, wie sie sich beim Auffliegen aus Röhricht halten, also mit schräg aufgerecktem Körper und Halse. Nur einmal (Atlas I, 298) kenne ich die scharf waagrecht gestreckte Haltung, die für das Weiterziehen dieser Vögel so bezeichnend ist.

[303] Z. B. zu Abb. 275 N. de G. Davies, Journ. of eg. arch. Bd. 7 S. 224. Abb. 60 der ersten Auflage (nach R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 118) = Abb. 104 der zweiten (nach der Handzeichnung zu R. Lepsius, Denkm.) ist auf N. de G. Davies' Einspruch (a. a. O.) aus dem Texte gestrichen. Was er zu sehen glaubt, gibt A. H. Gardiner und Nina de G. Davies, The tomb of Huy Taf. 24. — Taf. 24,1, wo noch die zweite Auflage S. 206 einen Knüppeldamm gesehen hatte, ist auf mündliche Warnung von H. Ranke und die ausführliche Darlegung von N. de G. Davies, An appar. inst. of perspect. drawing (Journ. of eg. arch. Bd. 12 S. 110) schon in der 3. Auflage anders erklärt. Das Richtige, das beide gaben, siehe Anm. 280. — Zu den scheinbar mit Winkelverschiebung gezeichneten Einschüttklappen von Abb. 115 siehe Anm. 180. — Zu dem Schirmbehang von Abb. 277 a siehe Anm. 304.

[304] Dem Sonnenschirme von Abb. 277 a entspricht die nordische Zeichnung eines Wagens (abgebildet z. B. bei E. Schuchhardt, Alteuropa[2] S. 254), bei dem aus dem Schnittpunkte der Diogonalen der platten Ladefläche sich ein obeliskenartiges Kultbild erhebt. — [Zu Sonnenschirmdarstellungen vgl. jetzt H. G. Fischer in: Yales Univ. Art. Gall. Bull. Bd. 24 1958, Nr. 2 S. 29 ff.]

[305] AR.: L. Borchardt, Das Grabdenkm. d. Kgs. Ne-user-re S. 39 Abb. 19. — NR.: außer Abb. 280, N. de G. Davies, The tombs of two officials Taf. 2; 14; 21; 23.

[306] Das Bild der angegriffenen Festung selbst (J. E. Quibell und A. G. K. Hayter, Teti pyramid, north side, Titelbild) ist ein hübsches Beispiel dafür, daß eine Linie der Zeichnung zugleich Grundriß und Aufriß angehören kann (vgl. S. 122 u. 138).

[307] [Bestätigt durch die Beobachtung von A. Hermann; vgl. dazu Zs. für Volkskunde Bd. 57 S. 153.]

[308] K. Reichhold, Skizzenbuch gr. Meister S. 129.

[309] Das Folgende unter Benutzung von K. Wörmann, Gesch. d. Kunst 1926 Bd. 3 S. 3, 4.

[310] Siehe H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst.

[311] A. Erman, Ägypten (1. Aufl.) S. 531.

[312] Ebenda S. 534.

[313] J. Capart; Primit. art. S. 121.

[314] J. E. Quibell, F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 2 Taf. 79.

[315] Auf dem Stück von Taf. 2,3 fehlen die Füße. Dafür sind sie auf dem Berliner Relief 15693 erhalten, das von einem ganz ähnlichen, wenn nicht demselben Gefäße stammt.

[316] Vgl. Excav. at Phylakopi (Soc. f. the prom. of hell. stud. Ergänzungsb. Nr. 4) S. 73 Abb. 61, wo die Brustwarze mit ihrem Hofe ☉ gezeichnet ist. Diesen Bildern, und damit auch der Taf. 2,1 gleicht die Abb. 218, wo also wohl späte Wiederaufnahme einer alten Form vorliegt. Für die Tänzerin von Abb. 217 b mag eine Körperdrehung anzunehmen sein, vgl. S. 216.

[317] Vögel haben für Harn, Kot und Geschlechtsabsonderungen nur Eine gemeinsame, und zwar schlitzförmige Öffnung, wie mir M. Hilzheimer mitteilt.

[318] [Die Zuweisung der Reliefs hat sich inzwischen als irrig herausgestellt: Sie stammen in Wirklichkeit von dem Nachfolger Djosers, Sechem-Chet, sind also ungefähr gleichzeitig mit den Holzreliefs Hesires. Die gegenüber Hesire altertümlicheren Züge, die Schäfer heraushebt, beruhen auf ihrem minderen Rang. Indes hat Schäfer die schon „echt ägyptische" Haltung stilgeschichtlich völlig richtig beurteilt als an der Schwelle zur klassischen Form stehend.]

[319] Wie schwer auch nach der scheinbar so untrüglichen Lichtbildveröffentlichung so etwas zu entscheiden ist, zeigt ein Vergleich der linken Figur von W. M. Flinders Petrie, Researches in Sinai Abb. 47 mit Abb. 45 desselben Buches, was die Zeichnung der Brust angeht.

[320] Propyl. 2^3, 333 (Amenophis II), Berlin 15081, (Amenophis IV).

[321] Nach A. Erman, Ägypten (1. Auflage) S. 532.

[322] Für die Rumpfdarstellung hat A. della Seta, La Genesi dello scorcio (Atti della R. acc. dei Lincei Ser. 5 Bd. 12) S. 171, 172 das Richtige erkannt. [Vgl. auch Junker, Gîza XI, S. 23 f.].

[323] Nach F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm. äg. Skulpt. zu Nr. 34 letzte Spalte.

[324] Vgl. außer der kurz vorher im Text besprochenen Abb. 43 e noch die Augenzeichnung in Anm. 253 a. Über den Warzenhof als Vollkreis siehe Abb. 315.

[325] So F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm. äg. Skulpt. zu Nr. 34 vorletzte Spalte.

[326] Über die Bedeutung der Flügel in der äg. Kunstsymbolik siehe H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst und Weltgeb. der alt. Äg. S. 115, und für einige Fälle schon E. Meyer, Gesch. d. Altert. Bd. I (1884) S. 192.

[327] Auch die Statue König Djosers, Propyl. 2^3, 228, 229.

[328] Verstärkt erscheint das bei zwei aus Holz geschnitzten Flachbildern der Göttin Thueris in Gestalt eines aufgerichteten Nilpferdes im Britischen Museum Nr. 1318 und 35813. Da hängen unter den beiden vorderen Haarsträhnen zwei lange Frauenbrüste dicht nebeneinander am Rande.

[329] Unter Amenophis dem II. (Atlas I, 298) finden wir die Bänder leicht gehoben, wie durch einen leisen Lufthauch. Das hat dann die Amarnakunst zu wildem Flattern gesteigert (Taf. 28), und dies hat sich bis weit ins Neue Reich hinein gehalten (Taf. 35,1). Die Amarnakunst weist übrigens alle Arten der Behandlung dieser Bänder auf. In dem Relief N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 6 Taf. 29 u. 42 scheinen sie sich zu teilen, so daß eins auf der vorderen Schulter, eins auf dem Rücken liegt, äußerlich ähnlich wie die Haare in Abb. 301.

[330] Da diese Einlagen stets herausgefallen oder ausgebrochen sind, zeugen jetzt nur noch die Löcher von dem früheren Zustande (Taf. 12,1). Übrigens kenne ich das Einsetzen von Augen in Flachbilder fast nur von den Königsgräbern der Pyramidenzeit.

[331] [W. van Os bemerkt in einem Brief zu E. Brunner-Traut, Bildostraka S. 113, daß ein von der Seite gesehenes Pavianauge ganz anders aussieht. Das Auge auf der Scherbe sei seitlich zusammengedrückt, so daß Regenbogenhaut und Pupille die Form eines stehenden Langrundes bekommen haben. Van Os verweist auf Jaarber. ex Oriente Lux 2 S. 778 Abb. 88 und S. 780 Abb. 89 B. Letztere zeigt das Auge in Vorderansicht. Den dazu nötigen Platz hat sich der Künstler dadurch geschaffen, daß er den Schädel in die Länge zieht, so daß das Tier zwei Stirnen zu haben scheint. Damit bestätigt er Schäfers Deutung.]

[332] P. Hartwig, Die griech. Meisterschalen S. 163.

[333] Etwa N. de G. Davies, The tomb of two sculptors Taf. [20], 21.

[334] H. H. Nelson in The Or. Inst. of the Univ. of Chicago Commun. Nr. 5, Medinet Habu S. 32 und Nr. 10 S. 15.

[335] Zum Beispiel Propyl. 2^3, 388, 2; N. de G. Davies, The tomb of Amenemhet Taf. 15 oben links. Vgl. das auf S. 16 vom Löwen Gesagte.

[336] F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm. äg. Skulpt. Text zu Nr. 34 letzte Spalte.

[337] A. Erman, Ägypten (1. Aufl.) S. 532, 534. Über die Wirkung dieser Gewohnheit auf die Rundbilder siehe S. 331.

[338] G. Gaebler, Die Münzen von Stagira, Sitzungsber. d. preuß. Ak. 1930 S. 299 macht die interessante Bemerkung, daß auf reif-archaischen griechischen Münzen von Stagira das paßgängige Eberbild zeitlich auf das kreuzgängige folgt.

[339] R. Lepsius, Denkm. Abt. 5 Bl. 13 b, d.

[340] Die Abb. 285 a ist darin ganz unzulässig, vgl. S. 269.

[341] A. Schmarsow, Grundbegr. d. Kunstwissensch. S. 284.

[342] Selbst wenn darunter eine Standlinie läuft (Propyl. Bd. I, 405). Vgl. S. 169.

[343] Deutlich z. B. an den Bildern bei W. Worringer, Äg. Kunst Abb. 6, Orient Liter. Ztg. 33,4 Taf. u. ö.

[344] K. Reichhold, Skizzenb. griech. Meister Taf. I.

[345] Menschenfersen bei H. F. Lutz. Eg. tomb stelas Taf. 1,2 (AR.); Berlin 1188. 1200 (MR.); N. de G. Davies, The tomb of two officials Taf. 2 (NR.);. — Hundepfoten bei R. Anthes, Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 65, 109.

[346] Vgl. N. de G. Davies, Two Ramess. tombs S. 17 Anm. 4.

[347] Siehe dazu A. Scharff, Ein Frauenrelief d. Pyr. (Berl. Museen Jhrg. 49 S. 42). Die Abbildung Ägypten S. 249 entspricht nicht ihrer Quelle, R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 21. Einen ungewöhnlichen Fall, wo beim Bilde eines lebenden Menschen die Brust den Arm überschneidet und dieser selbst bis zu den Fingern hinab dicht an den Körper geschmiegt ist (NR.), bietet A. Weigall, Anc. eg. works of art 159 in Photogr.

[348] Zu dem Entsprechenden in der gr. Vasenmalerei siehe K. Reichhold Skizzenb. gr. Meister S. 14, 47, 57.

[349] Ägypten S. 479.

[350] Es trifft, wie mir S. Schott gezeigt hat, nicht immer zu. Über offene und geschlossene Hand in Reliefs siehe H. Junker, Giza Bd. I S. 30. — Zum Wechsel an der Arm- und Handhaltung der Statuen im Übergange von der dritten zur vierten Dynastie siehe H. Junker ebenda S. 154, 155.

[351] Ägypten S. 480. Man sollte einmal untersuchen, wie sich schriftlose Menschen und Völker verhalten.

[352] Über links hingewendete Figuren handelt H. v. Recklinghausen, Rechtsprofil und Linksprofil i. d. Zeichenk. d. alt. Äg. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 63) S. 27 ff. (Vgl. dazu Anm. 247 b). Ferner H. Bonnet, Die Rechts- und Linksansicht im äg. Reliefstil (Or. Literaturztg. Bd. 27 S. 554).

[353] G. Roeder, Urk. zur Rel. S. 146 Z. 9.

[354] Wiederholt bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 28 auf S. 104.

[355] Siegesinschrift des Königs Pianchi Z. 58. Das Bild findet man bei A. Mariette, Mon. div. Taf. I.

[356] Eine andere solche Darstellung mit Beischrift (R. Lepsius, Denkm. Abt. 4 Bl. 40 c) ist seinerzeit genannt worden, als es sich darum handelte, die äg. Worte für rechts und links zu bestimmen (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 3 S. 11).

[357] Manches zur Geschichte der Seitenansicht des Menschen bringt L. Klebs, Die Tiefendimens. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 52).

[358] Über diese Formen hat H. Madsen gehandelt, Ein künstlerisches Experim. (Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 42 S. 65), aber ausgehend von der sicheren Darstellung eines buckligen Krüppels.

[359] Zum Beispiel E. Naville, Deir el bahari Bd. I Taf. 21. R. Lepsius Denkm. Abt. 3 Bl. 67.

[360] Siehe etwa R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 126 ff., d. h., wenn die Veröffentlichung darin genau ist. Jetzt ist das nicht mehr nachzuprüfen; siehe dazu S. 269.

[361] Beobachtet von R. Pietschmann in seiner Übersetzung von G. Perrot-Ch. Chipiez, Gesch. d. Kunst im Altert., Ägypten S. 866 Anm. 2.

[362] C. C. Edgar, Rem. on eg. "sculptor's models" (Rec. de trav. Bd. 27) S. 147.

[363] Es ist leichtfertig, wenn F. Matz, Das Motiv d. Gefallenen (Jahrb. d. Deutsch. arch. Inst. Bd. 38/39 S. 5 sagt, im NR. seien Ansichten im Dreiviertelprofil etwas sehr Gewöhnliches.

[364] Falsch ist nach einer alten Mitteilung G. Bénédites die Zeichnung des Salblöffels bei E. Prisse d'Avennes, Mon. ég. Taf. 48,2. E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art, Atlas Bd. 2 Taf. 7 a gibt sie nach einer fremden Zeichnung. Das Bild ist von N. de G. Davies in Grab 95 wieder aufgefunden. Er hat die Reste veröffentlicht in Sect. 2 of the Bull. of the Metrop. Mus. of art, New York Febr. 1928 S. 63.

[365] Zum Beispiel I. Rosellini, Mon. civ. Taf. 5. Vgl. auch die Anm. 292 b erwähnte falsche Zeichnung einer Salblöffelfigur bei E. Prisse d'Avennes.

[366] R. Lepsius, Denkm. Abt. 5 Bl. 48 steht eine Brustzeichnung wie Abb. 318 neben einer wie Abb. 207 Mitte. — Daß die Göttinnen auch in Meroe die altüberlieferte Brustzeichnung behalten, beobachtet A. Wiedemann, Die Zeichenk. im alt. Äg. (Die Umschau Bd. 10 S. 778 und 804) S. 787. Vgl. R. Lepsius. Denkm. Abt. 5 Bl. 55.

[367] J. Lange, Darst. des Mensch. in der älter. gr. Kunst (übers. von M. Mann).

[368] Die Holzfigur Kleinplast. 132/33 habe ich Grundlagen S. 23/24 fälschlich als Beispiel für die Richtungsgeradheit angeführt; sie enthält vielmehr starke Drehungen und ist jetzt unter Anm. 379 mitbegriffen.

[369] Das Wort „richtungsgerade" habe ich schon in der 2. Auflage S. 35 gebraucht, aber damals noch einfach als deutschen Ausdruck für „frontal".

[370] [Wolf, Kunst, Abb. 415/416, im übr. vgl. Anm. 379.]

[371] E. Löwy, Lysipp S. 17.

[372] E. Löwy, Die Naturwiedergabe in d. ält. gr. Kunst S. 33. E. Löwy, Stein u. Erz (Kunstgesch. Anz. 1913).

[373] Ich stelle natürlich hier, wie öfters in diesem Buche, die Sache so dar, wie sie dem erscheint, der die gedruckten wissenschaftlichen Arbeiten verfolgt. Meine Gedanken sind nicht von E. Löwy ausgegangen.

[374] Man vergleiche etwa die kniende Figur des Rollsiegelbildes Propyl. Bd. 2^3, 470,6, oder des frühgriechischen O. Weber, Altor. Siegelbilder 269.

[375] E. Blunck, Psych. Beitr. z. Frage d. Behandl. d. Raumes (Arch. f. Psych. Bd. 47) S. 377.

[376] Bibliothek 4, 763. Die Geschichte wird sich wohl eigentlich nur auf Statuen beziehen. Kleine Figuren mit getrennten Armen und Beinen finden sich schon in der äg. Badarikultur (Propyl. Bd. 2^3, 175).

[377] Meines Wissens ist das zuerst ausgesprochen von A. Erman im Ausf. Verz. (Berlin) von 1899 S. 122, 294, 296.

[378] Vgl. S. 52 f. u. Propyl. Bd. 2^3, S. 75.

[379] Man sollte die Ausnahmen einmal planmäßig sammeln. Ich zähle einiges auf, das mir zur Hand ist: Kleinplast. 36 (Berlin 16202, H. Schäfer, Priestergräber S. 25), 62, 132–135. — Burlington fine arts club, Cat. of an exhib. of anc. eg. art 1932 Taf. 13 unten. [Jetzt M. Mogensen. La Glyptoth. Ny Carlsberg, La coll. ég. Taf. 15 A 64.] — Eine Bronze im Athener Polytechnikum (J. Lange, Darst. d. Mensch. in d. älter. gr. Kunst, übers. v. M. Mann S. XXVII). — F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm. 29, ferner Text zu 4 Schluß und zu 50 Anm. 3. — F. A. Arundale u. a., Gallery of ant. (Brit. Mus.) Taf. 24 Fig. 87. — Die Göttinnenfiguren, die den Eingeweideschrein Tutanchamuns schützend umfassen. — A. Weigall, Anc. eg. works of

art Taf. 159 (nach freundlicher Mitteilung der Herren H. R. Hall und Sidney Smith sind die Schultern auf etwa 25° gegen die Beinrichtung gestellt, der Kopf sitzt senkrecht zu den Schultern). — J. Capart, Docum. de l'art ég. Bd. I Taf. 40—44. — Journ. of eg. arch. Bd. 9 Taf. 20,2; doch ist das kein „von Altersrheumatismus verbogener Mann", sondern er trug gewiß etwas. Auch gehört er wohl ins NR. — Eine Spätzeitbronze (Harpokrates) im Louvre wendet den Kopf halbrechts. — Ein Kalksteinrundbild eines sitzenden Hundes im Louvre dreht den Kopf leicht nach rechts. Die letzten beiden Stücke nach Hinweis von A. Scharff. Vgl. auch Anm. 368.

[380] Ich kenne nur wenige Gruppen von Mann und Frau, wo ein Anlehnen der Frau beabsichtigt sein könnte, eine aus Stein im Hildesheimer Pelizaeusmuseum, eine andere aus Holz im Louvre, beide AR.; dazu das von F. W. v. Bissing (Bruckmann), Denkm., im Text zu Taf. 4 Angemerkte. — Zum Umarmen siehe Anm. 219.

[381] Ich wäre nicht überrascht, wenn in diesen auf der Seite liegenden Tierfiguren Kretisches nachwirkte. An äg. Kleinfiguren ist die Haltung seit dem MR. zu finden (Berlin 13892; Burlington fine arts club, Catal. of an exhib. of anc. eg. art 1922 Taf. 50). Wie solche Figur in völlig richtungsgerader Gestalt aussieht, und wie wichtig dabei die Vorstellung der Aufsicht ist, zeigen die Panther bei F. v. Luschan, Altert. v. Benin Taf. 44,5, und etwa der liegende Hund aus dem MR. bei R. Engelbach, Harageh Taf. 14,8.

[382] Zu diesem Schaffen „von außen heran" und „von innen heraus" vgl. auch R. Hamann, Das Wesen d. Plastischen (Zeitschr. f. Ästhet. u. allgem. Kunstwiss. Bd. 3) S. 37—42.

[383] E. Blunck, Psych. Beitr. z. Frage d. Behandl. d. Raumes (Arch. f. Psych. Bd. 47) S. 377, die auch sonst zum Folgenden manche gute Beobachtung bringt.

[384] E. Löwy, Stein u. Erz (Kunstgesch. Anz. 1913) S. 11, 33.

[385] R. Pietschmann in seiner Übersetzung von G. Perrot-Ch. Chipiez, Gesch. d. Kunst im Altert., Ägypten S. 685.

[386] Bénédite, Signa verba (Rec. d'ét déd. à la mém. de J. F. Champollion, Bibl. de l'éc. d. haut. ét. Bd. 234) S. 25 Anm. 1 war auf dem richtigen Wege.

[387] Fast selbstverständlich ist es bei Figuren langgestreckt Kniender. Ein Beispiel Kleinplast. 96; ein anderes mit den Vorzeichnungen bei Schäfer, Amarna Taf. 50 (Berlin 21238).

[388] E. Löwy, Stein u. Erz. (Kunstgesch. Anz. 1913 S. 25 Anm. 1).

[389] In diesen Dingen liegt vielleicht die Quelle zu Diodors Behauptung (siehe 2. Anhang), daß die Ägypter ihre Statuen aus fertigen Teilen zusammengesetzt hätten.

[390] A. Ippel, Der Bronzefund von Galjub S. 20 Abs. 4.

[391] L. Borchardt bespricht Ann. du Serv. Bd. 28 S. 43 ein Reliefschulstück, das wohl in die dritte Dyn. gehört. Dazu vgl. J. Capart, Docum. de l'art ég. Bd. 1 Taf. 2 — wenn es nicht doch ein archaisierendes Werk der Spätzeit ist. [Ein paralleles Stück befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York u. wird allgemein für alt gehalten. W. C. Hayes, Scepter of Egypt Bd. I S. 60/61 und W. Wolf, Kunst Abb. 164.]

[392] Das Folgende teilweise nach E. Löwy, Stein u. Erz (Kunstgesch. Anz. 1913) S. 10, 19.

[393] Beachtenswert sind für die Formgeschichte Beispiele, wo rings um die hockende Figur noch Blockflächen stehen. C. M. Firth, B. Gunn, Exc. at Saqqara Bd. 2 Taf. 41. — Mit diesem im Blocke steckenden Würfelhockern kann man ein sehr merkwürdiges Standbild der Zeit Ramses des Zweiten (im Louvre, Wennofer, Photogr. Alinari 23886) zusammenstellen, auf das mich W. Wreszinski unter Beifügung mehrerer photographischer Ansichten aufmerksam gemacht hat. Da steckt die Menschenfigur in einem rechteckigen Steinpfeiler, dessen Flächen und Kanten festgehalten sind, zum Teil (neben dem Kopf und zwischen Schurz und Füßen) durch „Füllungen".

394 E. Löwy, Stein u. Erz. (Kunstgesch. Anz. 1913) S. 11.

395 Berlin 21 238 (Schäfer, Amarna Taf. 50).

396 Unfertige Werke aus der Werkstatt des Thutmosis aus Amarna (Berlin); ebenso Schulstück der Spätzeit zu einem Rumpf Berlin 23 218.

397 The Bull of the Metrop. Mus. of art, New York Dez. 1923, 2. Teil S. 35.

398 Anders ist es mit Teilmodellen zur Ausführung im einzelnen, wie den auf S. 62 besprochenen Abgüssen von Gesichtern u. a.

399 E. A. Gardner nimmt im Journ. of hell. stud. Bd. 11 S. 129 für die frühgriechischen Statuen ein dem äg. ähnliches Verfahren an, ohne dieses zu kennen. — Über die Entwicklung in Griechenland siehe C. Blümel, Griech. Bildhauerarbeit 1927 S. 10 ff., in Italien Benvenuto Cellini (Goethe), Anhang 9,2. Sehr hübsch auch 17 über die „vier Hauptansichten".

400 [Hier ist S. 323 mitte bis S. 325 oben der 3. Aufl. vom Herausgeber ausgelassen, da sich die Stelle inhaltlich mit früher in diesem Kapitel Gesagten wiederholt.]

401 Wie W. Worringer, Äg. Kunst S. 83 behauptet.

402 Wiederholt bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 79, 80.

403 Seit R. Lepsuis in dem grundlegenden Aufsatz Denkm. Text Bd. 1, S. 233 hat über diese Dinge am besten gehandelt Edgar im Rec. de trav. 27 S. 137. Danach ist mancherlei an Stoff dazugekommen, vor allem durch Mackay Journ. eg. arch. Bd. 4 S. 74. Es lohnte wohl, alles von neuem zusammenzufassen. [Vgl. jetzt E. Iversen, Canon and Proportions in Eg. Art, 1955 sowie Wolf, Kunst, Abschnitt 60.]

404 Das in der vorigen 3. Auflage in Anlehnung an ein Wort A. Hildebrands (Das Probl. d. Form) gebrauchte „naturerforschende Schicht" habe ich aufgegeben, da es irreleitende Gedanken an Naturalismus nach sich ziehen könnte.

405 G. Lefebvre, Le tomb. de Petosiris. Proben bei H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst Abb. 37/38. Vgl. Anm. 54.

406 Darüber, daß gerade die Reliefs griechischen Stils auch in den Farben sich absondern (zum Beispiel durch ein eigentümliches bläuliches Rot) siehe Propyl. Bd. 2^3 S. 121.

407 Wie andere Stücke dieses Typus zeigen, hing der linke Arm gerade herunter und war der eine Schlange oder ein Sistrum haltende rechte waagerecht vorgestreckt. Der rechte Fuß ist nicht ganz richtungsgerade gestellt.

408 Dazu siehe H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst.

409 Diese Frage behandelt ausführlich H. Schäfer, Äg. u. heut. Kunst.

410 Man könnte die beiden Bedeutungen auf die Worte Entfaltung und Entwicklung verteilen, doch befriedigt das doch nicht ganz, da die in den beiden Worten liegenden Bilder einander zu ähnlich sind.

NACHWORT

Emma Brunner-Traut

DIE ASPEKTIVE

Am Ende seines Vorwortes von 1956 schreibt Heinrich Schäfer: „Ja, Niemand kann sich mit irgend einer Kunst (genauer den bildenden Künsten, Plastik, Relief und Malerei) wirklich beschäftigen, ohne über diese Dinge nachgedacht zu haben. Wenigstens der Unterschied zwischen ‚vorgriechischer' und ‚griechischer' Naturwiedergabe sollte überall, wo man über Kunst unterrichtet, in den Hauptzügen vorgetragen werden." Jeder, der sich ernsthaft mit dem Buche auseinandergesetzt hat, wird dieser Forderung bedenkenlos zustimmen[1]. Hier liegt keine Kunstgeschichte vor, weder eine Strukturanalyse noch eine stilistische Würdigung und erst recht keine ästhetisierende Paraphrasierung. Die Ausdrucks- und Schönheitswerte der ägyptischen Kunst sind im Prinzip nicht einmal berührt. Sentimentalität wie Pathos waren dem Verfasser gleich abstoßend, und Fühligkeit verachtete er als Schwärmerei. Philosophische Deutung schien ihm notwendig, aber verfrüht und darum unerlaubt. In all diese Richtungen zielt sein Stoß nicht; was er schrieb, könnte mit *Grammatik der Kunst* gekennzeichnet werden. Er spürt mit nüchternem Tatsachensinn und der wissenschaftlichen Akribie eines Linguisten die Regeln der Formgebilde auf, ihre Abwandlungen und syntaktische Verwendung. Sein Vokabular altägyptischer Kunstsprache, seine Satzlehre der Komposition ermöglichen die richtige Lesung der Bilder, entziffern sie geradezu; sie bieten die Grundlage allen Verständnisses, auf der erst die oben genannten Betrachtungsweisen aufbauen können. Deshalb steht diese Elementarfibel mit keinem der modernen Kunstbücher in Wettbewerb, ja sie streift sie nicht einmal, während umgekehrt jede Kunstbehandlung die Schäfer'schen Regeln kennen muß, wenn sie nicht danebengehen soll. Denn die eigentlich künstlerische Gestaltung liegt, systematisch gesehen, erst über der von Schäfer als Gerüstschicht bezeichneten Ebene des Erfassens der Wirklichkeit[1]). Erst wenn ich verstanden habe, was gemeint ist, kann ich in einer solch fremden Welt beurteilen, wie es[2] ausgedrückt wurde.

„Jede Kunstbehandlung", also nicht nur die Behandlung der altägyptischen Kunst, sollte über Schäfers Erkenntnisse verfügen. Das ist ein hoher Anspruch, aber er ist gerechtfertigt. Mit den Problemen der modernen Kunst wird diese Forderung grell belichtet. Auf so manche Weise versucht sich der gegenwärtige Kunstkritiker und -interpret mit dem Phänomen herumzuschlagen, ohne ihm auf den Grund zu kommen. Waren die einen durch den unglücklich bescheide-

[1]) Siehe S. 397.

nen Titel des Buches auf Entdeckerglück angewiesen, so war dem Ausländer durch den Frakturdruck der Zugang zu Schäfers Werk versperrt. Wie viele Irr- und Umwege wären manchem sonst erspart geblieben[3]!

Das Ziel dieses Nachwortes ist doppelter Art, indem es versucht, die von Schäfer für die ägyptische Zeichenweise gewonnene Kennzeichnung „geradvorstellig" durch den Ausdruck „aspektivisch" zu ersetzen. Wir sehen uns zu dem Vorschlag berechtigt, weil Schäfer selbst mit seiner ebenso schwerfälligen wie unanschaulichen Bezeichnung bis zuletzt nicht zufrieden gewesen ist.

Als ersten Gewinn erhoffen wir, mit „aspektivisch" eine Benennung gefunden zu haben, die sich über die Kunst hinaus auch auf die übrigen Äußerungen altägyptischer Kultur anwenden läßt. Dies scheint deshalb möglich, weil „Aspektive" die von Schäfer erarbeitete Geisteshaltung einheitlicher bei der Wurzel packt und somit alle dem gleichen Grundverhalten entsprungenen kulturellen Erscheinungen umgreift.

Die Verlockung, an Schäfers „Gerüstschicht" herumzubasteln, entsprang zweitens der Absicht, denen zu begegnen, die behaupten, über Schäfers Werk hinausgekommen zu sein, und es als altmodisch kurzerhand abtun, oder auch unter Mißachtung von Schäfers Ergebnis die ägyptische Kunst ausschließlich von ihrer Struktur her zu interpretieren versuchen.

Zwar hat sich Schäfer in seinen letzten Aufsätzen kritisch mit den verschiedenen Kunstphilosophen auseinandergesetzt, wurde aber deshalb nicht in wünschenswerter Weise gehört, weil er sich hartnäckig darauf beschränkte, in seiner eigenen Art der Analyse und in der seiner Forschungsmethode angemessenen Sprache zu erwidern. So blieb er unverstanden in dem Kernergebnis, daß nämlich die an der abendländischen Kunst geübte Betrachtung grundsätzlich nicht übertragbar ist auf die ägyptische; denn nicht im Reich der Form, sondern auf der Basis der Erkenntnis hat sich ein derart weltwandelnder Umschwung vollzogen, daß wir die ägyptische Kunst nicht von außen her, vielmehr nur aus ihren eigenen Denkgesetzen heraus verstehen können.

Eine fruchtbare Auseinandersetzung nach vielerlei Mißverständnis scheint mir nur mehr möglich, wenn der Anwalt Schäfers auf die Begriffsbildung wie die zugehörige Sprache jener Interpreten eingeht[4]. Dieser Versuch sei gewagt in der Hoffnung, Schäfers überlegenes Ergebnis deutlich zu machen[5].

Nach einer summarischen Gegenüberstellung der aspektivischen und der perspektivischen Darstellweise soll der Begriff der Aspektive erläutert und auf die Kunst sowohl wie die übrigen Kulturphänomene angewandt werden. Dabei wird den beiden die Anschauung ermöglichenden Grundkategorien Raum und Zeit besondere Beachtung geschenkt.

Welche Position die einzelnen Forscher auch immer beziehen mögen[6], darin sind sie sich einig, daß die ägyptische Kunst — und mit ihr die von Schäfer „vorgriechisch" genannte Kunst, die Zeichnungen der Kinder und Naturvölker — gekennzeichnet wird, durch eine von der Perspektive verschiedene Geistes-

haltung, die Schäfer „geradvorstellig" nennt, die wir aber meinen, mit gutem Grund „aspektivisch" nennen zu sollen[7]. Daß die Darstellweise sich zwischen aspektivisch und perspektivisch in der Tat auf einer Ebene trennt, deren grundlegende Bedeutung durch keine andersartige Verschiedenheit der Kunstwerke erreicht ist, lehrt die Betrachtung durch die Jahrtausende. Auch Schäfer war es bewußt, daß diese Verschiedenheit nicht auf einem von der übrigen kulturellen Tätigkeit des Menschen ablösbaren Sonderentscheid beruht, sondern ein verschiedenes Grundverhältnis zur Welt widerspiegelt.

Der Mensch kann stets nur von einem — von uns ins philosophische Bewußtsein zu erhebenden — vorgegebenen Weltverhältnis aus die objektive Welt darstellen. Daß nicht die Ägypter selbst ihre Darstellweise ins philosophische Bewußtsein erhoben haben, bedarf kaum der Erwähnung, für sie gab es keine Alternative; ihre Darstellweise war die ihrer Geistesart einzig gemäße. Ihr Kunstwille entsprang also nicht einer erkenntnistheoretischen Reflexion, wie wir sie jetzt anstellen wollen und anstellen müssen, wenn wir, was ihrem edlen Trieb entsproß, bewußt nachvollziehen möchten. — Bevor wir diese Aufgabe angehen, sei nochmals ausdrücklich festgestellt, daß Aspektive bzw. Perspektive Ausdruck erkenntnismäßigen Verhaltens sind, daß wir also weder psychologische Neigung noch im eigentlichen Sinne künstlerische Sageweise untersuchen, um so weniger individuell-seelisches Empfinden, Gemütsstimmung oder Stil als wandelbare Aussage. Vielmehr gilt unser Interesse dem hinter all dem stehenden Erkenntnisverhalten der Ägypter, das freilich für die Formdarstellung nicht nur nicht ohne Belang ist, sondern sogar den Rang konstitutiver Bedeutung einnimmt[1]).

Stellen wir die *Frage nach dem erkenntnismäßigen Verhalten des ägyptischen Künstlers zu seinem Bildgegenstand,* so erhalten wir die überzeugende, aber doch nur vorläufige Antwort: Der Ägypter gibt einen Bildgegenstand Teil um Teil so wieder, wie er wahrhaftig *ist,* an sich, immer und überall und für jeden gleich. Eine quadratische Fläche erscheint als gleichseitiges Viereck mit vier rechten Winkeln. — Die griechisch-abendländische Perspektive dagegen gibt das gleiche Naturvorbild so wieder, wie es dem Betrachter *erscheint,* ihm, dem willkürlich Einen in einem beliebig einzigen Zeitpunkt an eigenmächtig festgelegtem Ort und unter der jeweiligen Beleuchtung. Je nach dem Standpunkt des Beobachters verkürzen sich die Seiten, die Winkel verschieben sich, und die Linie verjüngt sich mit der Entfernung; in der Malerei verändern sich die Farben und die Schatten, indes der aspektivische Künstler allgemein nur in Lokalfarben und ohne Schatten malt.

Ist das Vorbild mehrseitig-körperlich, etwa bei einem Kasten, so können nicht alle Seiten gleichmäßig zur Darstellung gelangen. Der ägyptische Künstler sieht sich vor der Aufgabe: auszuwählen, d. h. zu werten. Immer gibt er zumindest die Hauptansichtsseite des Gegenstandes wieder, dazu meist noch so viele an-

[1]) Siehe dazu Schäfer, S. 347.

stoßende Ansichtsflächen, wie zur Bestimmung des Gegenstandes notwendig sind. Alle diese Ansichtsseiten erscheinen in gleicher Weise wie beim flächigen Gegenstand unverkürzt; sie werden künstlerisch zusammengeordnet. Entsprechend den wesentlichen Einzelvorstellungen, die zu seinem Begriff gehören, setzt sich so ein Körper aus den für ihn bezeichnenden Einzelansichten zusammen[8]. Zeichnend sind sie aufgezählt und im Sinne der — nicht figürlichen, sondern begrifflichen — Gesamtvorstellung künstlerisch verbunden, ohne daß ihr jeweiliger Wahrheitsgehalt beeinträchtigt würde. Gemäß der Verschiedenartigkeit der Menschen variieren allerdings Zahl und Auswahl der einzelnen Vorstellungen, doch wird die Variationsbreite durch Konvention bald geregelt. Ein Kanon gültiger Muster schält sich heraus und wird zum Leitfaden.

Geht diese — wir nennen sie „aspektivische" — Art der Naturwiedergabe auf wahrheitsgemäße Darstellung des Objektes aus, so täuscht die perspektivische Darstellweise einen hinter der Zeichenebene sich erstreckenden Tiefenraum vor und weist damit *scheinbar in die Ferne*. Die vertraute Welt der Wahrnehmung wird zu einer Welt des *Scheines*, die Platon wie Aristoteles gleichermaßen als „trügerisch" und „täuschend" brandmarkten. — Leonardo da Vinci gar, der für uns beste Renaissance-Vertreter, spricht von Illusion und hebt diese Illusion des Körperhaften und der Bildtiefe als die wichtigste Forderung an die Malerei heraus. In seinem Traktat von der Malerei sagt er so: „Die erste Absicht des Malers ist es, zu machen, daß eine ebene Fläche sich als ein erhabener und von der Fläche losgelöster Körper darstelle, und wer in dieser Kunst den anderen am weitesten voraus ist, der verdient das größte Lob[9]." Nur die Menge verlange „in den Bildern nach nichts anderem als nach Schönheit der Farben, worüber sie gänzlich des Schönen und Wunderbaren" vergesse, „das darin liegt, Flaches körperlich erhaben *scheinen* zu lassen". Es entpuppt sich somit die Perspektive als die Kunst des Anscheins.

Der ägyptische Zeichner greift demgegenüber, wie wir gehört haben, aus dem Kontinuum der Möglichkeiten nur diejenigen heraus, die frei sind von perspektivischem Schein, um so mehr von optischen Täuschungen, wie sie im Hellenismus und im Barock beliebt waren; die charakteristischen Einzelteile eines Körpers werden unverkürzt parataktisch nebeneinandergereiht, wie ähnlich ein fortlaufender Vorgang simultan in mehreren punktuell festgehaltenen Phasen nebeneinander im selben Bilde wiedergegeben werden kann.

Aber hier liegt ein starker Akzent: Die *Einzel*teile werden unverkürzt wiedergegeben, der Vorgang wird aufgelöst in punktuelle *Einzel*akte. Der Gesamtgegenstand erfährt insofern seine Verkürzung, als nicht alle Teile zur Ansicht gelangen können, und damit erfährt er auch seine Einbuße an Wahrheit. Der perspektivisch wiedergegebene Gegenstand unterliegt zwar der Willkür des Standpunktes, aber ist dieser Standpunkt einmal bezogen, so ist die Wiedergabe des Bildgegenstandes eindeutiger festgelegt als bei der Aspektive, ja sie läßt erkenntnismäßig überhaupt nur eine einzige Darstellweise zu. Ganz so einfach ist es also mit der Gegenüberstellung von Wahrheit und Trug nicht, der Unter-

schied liegt anderswo[1]). Die Wahrheit des Ägypters bezieht sich jedenfalls *nur* auf die *Einzelteile*, sie ist also beschränkt.

Auf eine ähnliche Schranke stoßen wir, wenn wir der immer wieder aufgestellten Behauptung nachgehen, daß die ägyptische Kunst „objektivistisch", die griechische aber „subjektivistisch" orientiert sei[10], wobei wir hier ägyptisch und griechisch eingesetzt haben für aspektivisch bzw. perspektivisch. Gewiß stellt der Ägypter seinen Bildgegenstand sozusagen ins Zentrum und umkreist ihn in Gedanken, der Grieche hingegen stellt *sich* in den Mittelpunkt und sammelt alle optischen Linien, die von dem Gegenstand ausgehen, in *seinem* Auge, verhält sich demnach anthropozentrisch. Und doch liegt im Akt von Auswahl, Wertung und Ordnung bei der ägyptischen Kunst ein subjektives Moment, während der Grieche, wenn er erst einmal seine Stellung bezogen hat, auf der Ebene der Erkenntnis in unbedingter Sachlichkeit an sein Objekt gebunden ist. Mir scheint demnach, daß diese Etikettierung[11] objektivistisch-subjektivistisch ebenso einer Einschränkung bedarf, wenn damit auch nicht die Tatsache angetastet werden soll, daß der ägyptische Künstler sich dem *Gegenstande hingibt*, während der perspektivische Künstler von seinem Objekt Abstand nimmt.

Dieses Bild vom *Abstand*nehmen möchten wir ganz wörtlich verstanden wissen, etwa so, daß der Ägypter geistig mit dem Blick dicht auf dem Gegenstand hängt — so daß er, wie wir noch zeigen möchten, nur immer einen Teil des Dinges überhaupt in den Blick bekommt —, während der perspektivische Künstler das Haupt erhebt — und das im allerweitesten Sinne — und aus diesem Abstand von den Dingen heraus eine umfassendere Sicht gewinnt[12]. Der aspektivische Zeichner kennt weder das mit einem Blick zu umfassende Bild der Perspektive noch den einheitlich[13] erfassenden Moment des „fruchtbaren Augenblicks", der für die perspektivische Kunst nicht minder kennzeichnend ist. Der Ägypter setzt körperlich wie zeitlich *ausgegrenzte Einzelteile* nebeneinander. Obwohl er die Teile einzeln nebeneinander darstellt, hat er aber immer das *Ganze* in der *Vorstellung* und appelliert mit seiner Darstellung an das *Wissen*. Er schließt die Einzelteile zu einem künstlerischen Ganzen zusammen, läßt sie nicht etwa isoliert und offen für sich bestehen, wie wir bereits angedeutet haben.

Die *Perspektive*, so sagten wir, spiegelt die Betrachtung der Welt von einem „höheren" Standpunkt des Menschen aus, der Gegenstand ist aus einem Abstand des Menschen von den Dingen gesehen. Der so in die Distanz verwiesene Bildgegenstand wird einheitlich in ein einziges Blickfeld genommen und in Bezug zu seiner Umwelt gesehen. Größe und Verhältnis der Dinge zueinander hängen ab von der Entfernung des Menschen, so daß anstelle von deren Eigenwert und Eigengesetzlichkeit innerhalb der aspektivischen Betrachtung nun Beziehungswert und Relation treten. Die Einzelteile eines Gegenstandes werden dem Ganzen untergeordnet, seine Glieder in ihrer gegenseitigen funktionellen Bedingtheit dargestellt. Der Standort des Menschen bestimmt Bildausschnitt wie -ordnung. Dabei lege ich den Ton nicht auf „Mensch", sondern auf „Stand-

[1]) Siehe S. 399 unten/400 u. Schäfer, S. 277.

ort" und habe dabei den Ab-stand im Auge. Freilich steht damit der Mensch im Mittelpunkt in eben demselben Maße, wie er durch seine Überhebung über den Gegenstand sich zum Ausgang und Ziel macht und sich dabei seiner bewußt wird.

Die griechische Perspektive bleibt, als sie von derjenigen der einzelnen Körper zu der des ganzen Raumes vordringt, eine Sukzessionsperspektive, so daß das für sich bestehende Objekt und das wahrnehmende Subjekt immer in einer gewissen Spannung stehen. Aber diese Perspektive, die von den Griechen erfunden ist — zuerst in ihrer Kunst gefunden, dann wissenschaftliche Erkenntnis geworden — und nur von ihnen erfunden, hat als wissenschaftliche Perspektive, der auf den Menschen als den *alleinigen* Ursprung der Erkenntnis ausgerichteten Konstruktionsperspektive, in der Renaissance ihre folgerichtige Fortsetzung erfahren; folgerichtig, da jetzt die Wirklichkeit nicht mehr nur durch Anschauung, vielmehr zusätzlich durch Berechnung erfahren wird. Indem die Renaissance die griechische Entdeckung kompromißlos anwendet, wird sie zum extremsten und radikalsten Antipoden des alten Ägypten.

Nimmt der griechische Mensch eine andere Stellung im Kosmos ein, ist griechisches Sinnen und Formen in anderem Grade auf den Menschen ausgegangen, so erweist sich der Grieche in seinem Trachten doch als Mensch des Maßes. Von der Entdeckung der Perspektive her gesehen, darf die griechische Kunst spezifisch menschlich heißen; menschlich-human und maßvoll im Vergleich mit der Renaissance, aber menschlich-anthropozentrisch im Unterschied zur aspektivischen Haltung des Ägypters. Der Sprung in die Perspektive ist ein Teil der Gesamtwendung des Weltverhältnisses, durch die eine Weltanschauung im geläufigen Sinne des Wortes — anstelle von Mythos — überhaupt erst möglich wurde. Die Perspektive setzt eine andere Rangordnung des Menschen im Kosmos voraus, einen anderen Standort.

Deutlich wird die veränderte Stellung — der „höhere Standpunkt" — durch das neue, vor allem in der Renaissance deutliche Problem, Seh- und Bedeutungsordnung in Übereinstimmung zu bringen. Will man Gott der perspektivischen Größenordnung unterwerfen, so kann er nicht mehr dargestellt werden, außer er verliert seine Bildmacht. Gott also muß aus der perspektivischen Bildlogik herausgenommen werden, wenn er seine Vorrangstellung behaupten soll[1]).

Der Ägypter ringt nicht um einen „persönlichen Standpunkt", sondern er sieht seine Aufgabe darin, sich der unbedingten, für jeden verbindlichen, von Gott ein für allemal festgelegten Ordnung einzufügen, so daß er zur Erkenntnis stößt nicht durch kritisches Erkennen, sondern durch gläubiges An-erkennen als der „wahre Schweiger", als einer, der „vor der Wahrheit (Ma'at), der Ordnung Gottes, schweigt"[2]). Das ist kein Boden, auf dem der Mensch sich „über" die Welt erhebt.

Ehe wir unseren Abschnitt über die Erkenntnissuche abschließen, sei noch ein Gedanke vorgetragen, der bei Schäfer zumindest nicht herausgehoben wurde.

---

[1]) Vgl. dazu ausführlich H. Jantzen, Das Abendland in der Geschichte seiner Kunst, S. 20 f. [2]) Vgl. H. Brunner, Altägyptische Erziehung, Kap. III D.

Die aspektivische Kunst darf nicht sämtliche von Schäfer entwickelten Regeln als konstitutiv für sich beanspruchen. Ein Blick über die Welt lehrt, daß beispielsweise Scheitelgleiche oder Bedeutungsmaßstab nicht überall angewendet wurden. Eine Reihe der Schaffensregeln fallen in die Breite der Akzidenz, und zwar genau diejenigen, die den „Kanon" ausmachen, also kulturtypisch sind. Sie dürfen mithin nicht als notwendiger Bestandteil der erkenntnistheoretischen Basis gewertet werden[14].

Haben wir uns im vorliegenden Abschnitt mit dem Weltverhältnis des Ägypters beschäftigt, so sei der folgende dem Bemühen um eine glücklichere *Terminologie* gewidmet. Bis zuletzt hat Schäfer mit anderen ein Unbehagen darüber empfunden, daß er das Wesen der ägyptischen und aller ihr artverwandten Kunst nicht besser als mit „vorgriechisch" oder „geradvorstellig" zu determinieren vermochte. „Vorgriechisch" haftet der Mangel an, daß es von jedem Unvoreingenommenen zeitlich verstanden wird, also nur die alten Hochkulturen darunter begriffen werden, nicht die logische Bildbasis der Primitiven von heute, der Kinder und ungeschulten Erwachsenen und auch nicht die der griechischen Kultur folgenden „rückfälligen" Geschichtsphasen des Abendlandes oder gar gewisse Strömungen der Gegenwart. „Geradvorstellig" dagegen, das Schäfer tastend von „geradaufsichtig und vorstellig" über „geradansichtig-vorstellig" bis zu „geradvorstellig" gewonnen hat, leidet daran, daß es im übrigen Sprachgebrauch gänzlich unbekannt ist und deshalb keine unmittelbare Imagination erweckt, so daß es der Bezeichnung nicht gelungen ist sich durchzusetzen, geschweige, daß sie Aussicht auf einen der „Perspektive" vergleichbaren Siegeslauf haben dürfte.

Andererseits ist der auf Raffung aller Schäferschen Detailergebnisse tendierende Ausdruck „geradvorstellig" nicht allein gründlichst durchdacht und in immer tieferen Schichten erprobt, sondern er hat als das Erz einer 60jährigen Schmelzarbeit auch einen geradezu ehrwürdigen Klang, den anzuzweifeln verantwortet werden will. Was mich dennoch zu dem Vorschlag ermutigt, den Begriff umzutaufen, beruht darauf, daß sich der Ausdruck nur schwerlich auf andere Kulturwerte übertragen läßt, daß er sich in der allgemeinen Kunstgeschichte nicht eingeführt und vor allem, daß er Schäfer bis zu seinem Ende nicht befriedigt hat. Immer neu rang der Meister darum, „vorgriechisch" wie „geradvorstellig" unter einem einzigen, nicht zusammengesetzten und unmittelbar sprechenden positiven Ausdruck zu subsumieren. Dabei gab es für ihn eine unübersteigbare Schranke: seine Abneigung gegen Fremdwörter. Deshalb wäre auch der von mir angesonnene Ausdruck von ihm radikal abgelehnt worden, wenn ich darin auch kein größeres Vergehen sehe, als wenn — umgekehrt — Schäfer sogar in Zitaten aus Werken anderer die Fremdwörter verdeutscht[15].

Meinem Vorschlag scheint indes eher ein anderes Bedenken anzuhaften: daß der Ausdruck in manchem Sprachbezirk — außerhalb der Kunst — Mode geworden ist[16], außerdem von vielen schillernd, weil noch nicht eindeutig erfaßt, gebraucht wird. Aber gerade diese seine noch schwache Impression wie anderer-

seits seine Beliebtheit eröffnen die Aussicht auf ein erfolgreiches Aufgreifen. Ich meine den Ausdruck: „Aspektive".

Was ist gemeint, wenn wir den Ausdruck landläufig gebrauchen? Mit *Aspektive* bezeichnen wir ein eingeschränktes Sehen, ein auf einen Einzelteil ausgerichtetes Anblicken. Indem ich den Einzelteil aus seinem Verband ausgrenze, verliert er seinen Bezugswert, d. h. er verliert zugleich seine Relation zur Umgebung und damit auch die durch die Relation bedingte Veränderung. Mit anderen Worten dürfen wir sagen, daß der Einzelteil bei der „aspektivischen" Sehweise seine eigenwertige Gestalt zurückerlangt, alle Verzerrungen, Verschiebungen und Verkürzungen, die er durch Unterordnung unter ein Ganzes erfahren hatte, rückfallen. Es ist, als ob wir dem einzelnen Teil Stirn an Stirn gegenüberstünden, nicht mit der Forderung, daß er „sich fügt". Mit Aspektsehen oder „Aspektive", wie wir es nennen wollen, ist demnach genau das gemeint, was Schäfer für die ägyptische Kunst als „geradansichtig" ermittelt hat, ja, da diese Art des Anblickens immer nur eine geistige sein kann, mit „geradvorstellig".

In anderen, durchdachten Werken wird „aspektivisch" nicht als Ableitung von Aspekt-Einzelsicht verstanden, sondern als a-spektivisch im Sinne von nicht-(per)spektivisch. Diese Gebrauchsweise von aspektivisch schadet der von uns vorgesehenen Anwendung insofern durchaus nicht, als a-spektivisch mit Alpha privatium „frei von Perspektive" bedeutet, mithin nur eine negative Wendung dessen ist, was wir positiv mit dem Ausdruck bezeichnen möchten. Wer also den Unterton dieses so gebrauchten aspektivisch im Ohr hat, wird zumindest nicht irregeleitet. Verwenden wir aber a-spektivisch einmal wörtlich als „frei von hinsehen", so deckt sich diese Bedeutung aufs vorzüglichste mit dem, was Aspektive ohnehin in seiner polaren Spannung zu „ansehen" inhäriert: nämlich „Vorstellung". Damit scheint mir der zweite Teil von Schäfers „geradvorstellig" nur noch unterstrichen. Denn Schäfer wollte mit seiner Änderung von „geradansichtig-vorstellig" in „geradvorstellig" den Ausdruck nicht allein straffen, sondern auch die Begriffsbildung ablenken vom „sehen", seien doch, wie er darlegt, die ägyptischen Bilder so erstaunlich unabhänig vom Sehsinne entstanden. Indes darf eingewendet werden, daß sie zwar unabhängig vom unmittelbaren Seheindrucke wiedergegeben wurden, jedoch ursprünglich empfangen durch den Seheindruck[17], „nach gründlicher Beobachtung", wie es bei Schäfer heißt. Das Sehen geht auf alle Fälle und bei jedem Künstler immer voraus, auch wenn er sein Bild in der dunklen Stube mit nach innen gewandtem Blick entwirft. Indes drückt Aspekt, wie wir bereits oben sagten, im Unterschied zu der von Schäfer gebrauchten „Ansicht" vorwiegend die geistige Sicht aus und wird heute kaum im Sinne des optischen Sehens angewandt[18], kommt also tatsächlich dem nahe, was bei Schäfer „Vorstellung" heißt. Demnach wird mit „Aspektive" jene von Schäfer befürchtete Fehlleitung vermieden, während der mittelbare Bezug zu Sehen ausgesprochen bleibt.

Auch das Bedenken, „Ansicht" könne allzu betont auf einen Beschauer hinweisen, indes doch die ägyptische Kunst ihr Leben sub specie aeternitatis geführt

habe, wird aus dem gleichen Grunde zerstreut, da, um es zu wiederholen, „Aspekt" auf den inneren Vorgang abzielt. So dürfen wir hoffen, daß der Terminus Aspekt-Einzelsicht bzw. Aspektive-ausgrenzende Sehweise sowie aspektivisch, daß also die von uns vorgeschlagene Bezeichnung für das logische Grundverhalten ägyptischer Bildner und der ihnen verwandten Artgenossen vergleichsweise frei ist von den Möglichkeiten schiefen Verständnisses, aber den von Schäfer erhobenen Tatbestand genau erfaßt.

„Perspektive" — längst Allgemeingut geworden und genau definiert, also begrifflich eindeutig festgelegt — wird heute gegenüber seiner ursprünglichen Bedeutung ebensoweit frei gehandhabt wie „Aspektive". Denn perspicere heißt lediglich „genau besehen, besichtigen, beschauen" — jetzt, wenn wir es auf einen einzigen Ausdruck festlegen wollen: zentriert sehen oder zusammensehen. Aspicere hat etwa dieselbe Grundbedeutung wie perspicere: „hinsehen, anblicken, genau betrachten", indes wir es nunmehr anwenden wollen im Sinne von ausgrenzend sehen oder einzelsehen[1]). Beide Ausdrücke bezeichnen eine Sehweise, von Hause aus etwa die gleiche Art, und wenn wir sie fortan polar gegenüberstellen, so bleibt das ihnen gemeinsame specere auch verbaliter erhalten, bleibt, daß der Mensch beidemal zu seinem Gegenstand in irgendeinem „Seh"-verhältnis steht. Der asymmetrische Gleichklang von Aspektive-Perspektive und ihrer Adjektive aspektivisch-perspektivisch beruht demnach nicht auf Zufall, sondern ergibt sich aus innerer Notwendigkeit.

So scheinen mir einige Gründe für die Anwendung von „Aspektive" zu sprechen: der Gewinn, daß zwei Stämme einer Erklärung zur gemeinsamen Wurzel hinunter verfolgt sind; daß damit ein einzelner Ausdruck an die Stelle von zweien gerückt ist, und daß wohl beim Hörer von vornherein mehr aufklingt als bei dem im übrigen Sprachgebrauch völlig unbekannten „geradvorstellig". Schließlich ist mit Aspektive ein klangliches wie etymologisches Gegenwort zu Perspektive gefunden, und gerade aus seinem Gegenklang mag für Hellhörige die feindliche Verwandtschaft spontan durchklingen.

Wenn wir hiermit einen neuen Vorschlag zur Bezeichnung der spezifischen Darstellweise der Ägypter machen, so also nicht in der Absicht, der Sammlung von Namen einen weiteren hinzuzufügen. Wir hoffen vielmehr, die von Schäfer erarbeitete Verhaltensweise mit einem noch nicht verbrauchten, eindeutigen, allgemein verständlichen und einem dazu auf die übrigen Kulturwerte übertragbaren Ausdruck einzufangen. Um ihn aber auf seine Brauchbarkeit für die ägyptische Kunst und Kultur zu prüfen, sei er im folgenden nach seinen weiteren Eigenschaften befragt und begrifflich fortentwickelt.

Aspektive ist nach dem Gesagten ausschließlich ein Sehen im Gegenüber und in der Gegenwart des Objekts, nicht voraus und nicht zurück und nicht über dessen *Grenzen* hinweg. Insbesondere bezieht sie den solchermaßen räumlich wie zeitlich abgegrenzten Gegenstand nicht auf das Ganze der Elemente seiner Wirklichkeit, knüpft ihn nicht funktional an ein anderes an, auch nicht in ur-

[1]) Auch diese Erkenntnis ist bei Schäfer, S. 277, einmal durchgebrochen.

sächlichem Verhältnis. Die ausgrenzende Sehweise ist ganz hingegeben an ihren Gegenstand, so daß sie ihn nicht einer über ihn hinausreichenden Gesetzlichkeit einordnet. Ohne Bezugnahme auf davor und dahinter, Vergangenheit und Zukunft, bleibt die Erscheinung für uns anscheinend flächenhaft in ihrer Daseinsebene[19]. Erstes und letztes Kriterium der Aspektive ist die Grenze.

Indem die Aspektive jeden Teil für sich betrachtet, ihn gegen seine Umwelt abgrenzt und abschließt als etwas Eigenes, verleiht sie ihm individuelle Selbständigkeit. Alle Veränderungen sind daher sprunghaftes Fortschreiten von einer individuell-selbständigen Form zu einer anderen, und nicht wie bei der Perspektive Übergang mit funktionalen Bezügen, die einem allgemeinen Gesetz unterliegen. Während Perspektive den Einzelteil aus der Erklärung entläßt, sobald sie ihn diesem allgemeinen Gesetz unterstellt hat, erklärt Aspektive die Einzelerscheinung durch einen eigenen Willensakt[1]). Dabei ist es bedeutsam, daß die Aspektive, frei von dem alles überschauenden, in die Abstraktion erhobenen allgemeinen Gesetz, dem konkreten Ding verhaftet bleibt und ihm seine Fürsorge zuwendet. Der ausgegrenzte Teil erhält selbständig Wertgehalte und ist insofern bereits als Wertträger deklariert, als er gewählt und ausgesondert wurde. Denn die Einzelteile sind durchaus nicht daraufhin angelegt, lückenlos das Ganze zu ergeben[2]).

Inwiefern nun spiegelt sich die *ausgrenzende Sehweise in der ägyptischen Kunst?*

Die spezifisch ägyptische Kunst, die mit jenem menschheitsgeschichtlichen Geistessprung um 3000—2800 v. Chr. ans Licht tritt, hebt sich von ihrem neolithischen Vorläufer durch eine neue Ordnung heraus. Klare Grenzlinien und Wertsetzung sind die Kennzeichen einer neuen geistigen Haltung[3]). Die einzelnen Figuren sind scharf umrissen, sie stehen auf einer Standlinie, die Bildflächen sind aufgegliedert, seitlich wie oben scharf abgegrenzt; um Stelen laufen Rundstäbe, sie umfahren auch die Fläche des Pylons, der Scheintür; die Wände der Gräber stoßen hart gegeneinander, jede davon ist einzeln für sich bebildert und gegen die Nachbarwand durch ein Farbband geschieden. Bildstreifen legen sich über Bildstreifen, und auch die Decke ist klar abgesetzt. Die vier Seiten des Obelisken sind als gesonderte Flächen behandelt: Die Trennungslinie, die Grenze, ist ein konstitutives Formelement der ägyptischen Flachkunst[20].

Jeder Teil ist einzeln, aspektivisch gesehen[21]. Die Kunst tendiert auf Geschlossenheit. Alle Merkmale gelten im Prinzip für jede bildliche Darstellung, sowohl für Szenen in Grab und Tempel wie für die Fußbodenmalerei im Palast oder auch Wanddekoration eines Wohnhauses. Sie gelten ebenso unabhängig vom Thema, also für Jenseitsbilder und Grabprozession wie für Kinderspiele oder Handwerkerstuben. Wenn auch trotz eines bald entwickelten Kanons dauerhafter Modelle die Durcharbeitung im einzelnen kaum zwei wirklich

[1]) Vgl. dazu ausführlicher E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen (1958) II, S. 63 f.

[2]) Vgl. hier Anm. 8. [3]) Die Betonung der Grenze ist bereits von A. Riegl erkannt.

gleiche Figuren zuläßt, so bleiben doch alle lebendig wechselnden Varianten stets in gleicher Weise eingebunden in diese Grenzen.

Es kann nun nicht die Aufgabe eines Nachwortes sein, was Schäfer in einer Fundamentallehre entwickelt hat, in allen Einzelheiten auf den hier vorgeschlagenen Ausdruck „Aspektive" hin zu prüfen, ja, es bedarf dessen auch nicht, wenn gezeigt sein sollte, daß die Schlüsselbegriffe kongruent sind. Wenn wir, wie Schäfer selbst, mit Lessing darauf vertrauen, „daß der Leser, was er fürs Erste bei dem Worte (geradvorstellig) noch nicht denkt, sich nach und nach dabei zu denken gewöhnen und so es schließlich selber gebrauchen möge", so dürfen wir rechnen, daß er selber ebenso mühelos die *Einzelregeln* auch auf aspektivisch hin prüfen wolle: Das Hervorheben von Figuren durch Übergröße (Bedeutungsmaßstab), das Fehlen von Teilen, unechte Durchsichten, „Schnitte", Scheitelgleiche (Isokephalie), Gedankengesellung (Ideenassoziation) — alle diese Erscheinungen der ägyptischen und der ihr artverwandten Kunst sind ebenso in den Ausdruck „aspektivisch" wie in „geradvorstellig" oder in dem auf falsche Fährte lockenden, scheinbar historisch zu verstehenden „vorgriechisch" einbezogen[1]).

Widmen wir uns vielmehr im folgenden der Anwendbarkeit von Aspektive insbesondere auf die Grundformen aller Erscheinungen, in denen jedes Dasein als Form und Geschehen sich darstellt, auf *Raum und Zeit*.

Hier, bei Raum und Zeit, sei uns ein kurzer Aufenthalt vergönnt! Denn stellen Raum und Zeit *die* Anschauungsformen schlechthin dar, in denen sich die Empfindungen ordnen, sind sie (nach Kant) „die im Gemüt bereitliegenden" Formen unserer sinnlichen Anschauung a priori, die die Erfahrung erst ermöglichen, so haben wir auch insbesondere nach dem Verhältnis der ägyptischen Kunst zu Raum und Zeit zu fragen[22]. Zunächst sei die Auswirkung von Aspektive auf das Verständnis von Raum und Zeit theoretisch behandelt, dann an Beispielen klarzumachen versucht.

Da Aspektive die Einzelerscheinungen in relativ naher Sicht abgegrenzt nebeneinander und nicht aus einem Abstand heraus in funktionalem Bezug zum Ganzen sieht, nicht an Vorder- bzw. Hintergrund mißt, ist von vornherein der perspektivische Illusionsraum ausgeschlossen. Entsprechend fremd ist ihr die Zeit als Ausdruck unendlichen Ablaufs. Ganz allgemein darf außerdem im vornherein gesagt werden, daß die aspektivische Kunst die Möglichkeit hat, Raum und Zeit als unwesentlich überhaupt auszugrenzen. Sie entfallen damit bereits als Thema. Stellt ein Werk das reine Sein dar, so entspricht es dem Nominalsatz in der Sprache. Davon werden wir einige Beispiele kennenlernen; aber das ist nicht die alleinige und selbstverständliche Sageweise der Kunst, sowenig der Nominalsatz die einzige Sageweise der Sprache ist. Von dieser gelegentlichen Nicht-Darstellung von Raum und Zeit darf nicht geschlossen werden auf eine allgemeine Raum- und Zeitlosigkeit der Kunst. Die gelegentliche Raum- und

[1]) Zur Akzidenz vgl. S. 401.

Zeitlosigkeit soll uns daher auch nicht mehr beschäftigen, als es ihr im Rahmen der Kunst zukommt.

Gemäß der Begriffsbestimmung von Aspektive gilt für den ihr zugehörigen *Raum* als Wesensmerkmal, daß er scharf begrenzt, gegen seine Umgebung durch klare Scheiden abgetrennt ist, in sich geschlossen und dergestalt ein abgesondertes Eigengebilde. Aber wenn Aspektive die Elemente der Wirklichkeit, hier des Raumes, nicht ganzheitlich erfaßt, so bedeutet dies, positiv gewendet, daß sie den Raum im parataktischen Nacheinander seiner Einzelteile, der Flächen, begreift. Bei solcher ausgrenzenden Sehweise wird von der ganzheitlichen Sicht her der Raum als Körper scheinbar entkörperlicht und in eine zeichenhafte Überwirklichkeit gehoben, obwohl er Raumqualität besitzt. Für uns, die wir vom zentrierten [23] Raum her denken, bleibt der Raum „stumm", denn wo er aspektivisch zur Darstellung gelangt, ist er nur Binnenraum.

Um im Bilde der Erhebung des Hauptes zu bleiben, sei gesagt, daß der Raum als nahes Gegenüber dem Auge immer nur Fläche bietet und erlebt werden kann allein durch das Tasten bzw. für den Betrachter durch das Wissen. Denn nur aus dem Abstand heraus wird Tiefe dem Auge erkennbar. Aber dargestellt ist mit dem Nacheinander der Flächen dennoch nicht Fläche, sondern Raum.

Der geographische Raum ist dem aspektivischen Denken ebensowenig fremd, ja er ist innerhalb der Arbeitswelt beherrschend; ihm eignet einmalige, genau fixierbare Lage. Der mythische Raum [1]) dagegen ist nur als Gestalt gesehen, nahe, nur er, ohne Bezug auf seine Lage in der Umwelt; er ist damit vorwiegend ein Wesensbegriff, so daß dieser Raum wiederholt werden und überall liegen, also seine einmalige geographische Fixierung aufgegeben werden kann. — Mit diesem knappen Umriß muß der Raum sich hier begnügen, weil wir ihm nicht mehr Zeit zuwenden dürfen; statt dessen sei anschließend Raum gegeben für die Zeit.

Was nun besagt ausgrenzende Sehweise für die *Zeit*? Zunächst ganz einfach, daß sie aus der Unendlichkeit ihres Ablaufs herausgeschnitten ist. Der Ausschnitt kann sich auf einen Augenblick beschränken, oder aber — aus etwas weiterem Abstand — auf eine Strecke. Indem dieser Abschnitt zwischen den Taktstrichen verselbständigt und geschlossen wird, d. h. Anfang und Ende aneinander geknüpft werden, entsteht die Form des Zyklus. Diese Kreisgestalt der Zeit verliert das Wesen des (unendlichen) Verrinnens: Ein Ring sitzt neben dem anderen Ring, das Verhältnis zum Gesamtablauf des Geschehens wird nicht gesehen. Die Zeit kreist in sich, sie fließt, aber als Fortgang hebt sie sich auf, so daß die aspektivische Zeit, obwohl mit Zeitcharakter begabt, von der historischen Zeit her, die den Beobachter in einem Abstand voraussetzt, die Form von Nicht-Zeit hat, von scheinbarem Beharren. Die aspektivische Zeit hat keinen absoluten Fixpunkt. Sie setzt sich ab gegen die empirische Zeit als eine andere Zeit, die den Anschein hat von permanenter Gegenwart, jedoch zugleich übertragbar ist in jede Form von Zeitigkeit. Die aspektivische Zeit erscheint dem historisch Orientierten geradezu wie das Beieinander sämtlicher Zeitformen. Als in sich geschlossene, zyklische Zeit hat sie nicht das Wesen, aber den Anschein von Dauer, dem weder

[1]) Siehe unten S. 408 u. S. 414 f.

Wandel noch Veränderung, weder Entstehen noch Vergehen im Sinne des Gesamtablaufs eignet. Die Zeit kreist nur in sich, wie jagende Tiere um einen Becher kreisen, und ist besonders geeignet, die ewige Wiederkehr auszudrücken. Das sind vor allem jahreszeitliche Naturvorgänge oder gewohnheitsmäßige Handlungen oder auch die rhythmische Wiederholung geschichtlicher Ereignisse, wenn sie wie das Erneuern des Blattwerks am Baume gesehen werden, nicht als individuell-einmalige Aktion. Im Vergleich zur historischen und astronomischen Zeit scheint die aspektivische zeit„los" zu sein und zum Symbol der Beständigkeit erhoben, indes sie aber Zeitqualität besitzt. Nicht die Zeit als solche, vielmehr ihre Relation zu dem Vorher und Nachher aus dem Band außerhalb ihres eigenen Kreises und zu einem Fixpunkt bleibt unbeobachtet. Daher ist die Zeit für uns, die wir von ihrem historischen, irreversiblen Charakter ausgehen, stumm in der oben dargelegten Weise. Das Nichtbeachten der Relation erscheint wie ewiges Beharren; aber wahrhaft überwunden ist die Zeit keineswegs, wenn sie ringförmig sich darstellt oder auch sich in charakteristischen Grundphasen bzw. (atomaren) Momenten ausspricht. Dabei ist die Zeit in einem solch nahen Gegenüber gesehen, daß ihr Fließen scheinbar zum Stehen gekommen ist und ihre Bewegung nur in Stufen abgelesen werden kann.

Prüfen wir im folgenden, ob und wie wir die oben skizzierte Form von *Raum und Zeit in der ägyptischen Kunst* wiederfinden!

Daß es den perspektivischen *Raum* in der *Flachkunst* nicht gibt, ist ja der Grundansatz des Schäferschen Werkes. Daß es deshalb aber gar keine Raumdarstellung gäbe, beruht auf dem Mißverständnis, daß Raum nur „dynamischer"[1]) Raum sein könne, nur perspektivische Tiefendarstellung. Was wir nach dem Gesagten erwarten dürfen im Flachbild, ist nicht Raum als (illusionäre) Tiefe, sondern eine Gleichgegenwärtigkeit seiner Dimensionen.

Da der Ägypter den Raum nur im parataktischen Nacheinander be-greift, ihn nur durch Tiefen„seiten" wiedergeben kann, bevorzugt er von vornherein die Flächendarstellung im selben Maße, wie der Grieche auf die Tiefe ausgeht. Wo er die in die Tiefe gehende Fläche nicht braucht, um Wesentliches auszusagen, stellt er sie auch nicht dar. Grundsätzlich ist er an der Tiefe uninteressiert[2]). Aber wenn er sie nötig hat zur Kennzeichnung des Wesens, so hält seine Kunst auch eine — u. U. sogar sehr exakte — Lösung bereit[3]). Wir brauchen nur an das Bild des stehenden Menschen zu denken, um sofort zu erfahren, daß zu seinem Wesen auch ausgegrenzte Teile seiner Tiefenseite gehören, d. h. die Schulter- und die Augenpartie, wenn er sonst im Profil gesehen wird. Aber hier ist zweimal in dem sonst ganz von der Seite dargestellten Menschen eine Tiefenseite einbezogen, nicht zu dem Zwecke, Tiefe darzustellen, sondern um das Bild des Menschen wesenhaft zu erfassen. Damit dürfte bereits gezeigt sein, daß der Mensch nicht raumlos, nicht körperlos dargestellt, d. h. daß er nicht absichtlich um seinen Körper gebracht ist, damit er verewigt werde. Der menschliche Körper ist als Körper gemeint[4]), wenn ihn auch die ausgrenzende Sehweise nicht

[1]) Siehe S. 409. [2]) Vgl. dazu Schäfer, S. 110. [3]) Siehe Schäfer, S. 97.
[4]) Siehe Schäfer, S. 335 u. S. 97.

mit einem Blick ringsrum erfaßt, sondern nacheinander in seinen Ansichtsflächen. So erscheint Raum nur nebeneinander als Fläche — und dieser Raum ist nur Binnenraum — nie als Tiefenillusion. Vor und hinter und Entfernung überhaupt wird durch Deckung und Staffeln bezeichnet und schließlich sogar deckungslos [1]).

Der Raum als Umwelt kann ebenfalls wiedergegeben werden durch jeweilige Wesensmerkmale: Bäume, Feld, Teich, Himmel, Wasser, Innenraum. Schon die Gänse von Medum sind durch die Grasbüschel mit Ortscharakteristika versehen. Jenseitige Gefilde werden zumindest durch die Namen der Bezirke bezeichnet, das Jenseitsbuch durch die Pforten, und auch die Bahn der Sonne ist bestimmt. Diese Orte sind gemäß ihrem allgemeinen, wiederholbaren Wesen auch allgemein und wiederholbar gekennzeichnet. Wir können sie aber begrifflich meist festlegen, von einigen Szenen in Haus, Hof oder Straße oder beim „König im Verkehr mit Gott" abgesehen, soweit bei diesen nicht die Beischriften helfen, die ja doch bekanntlich nicht als schmückendes Beiwerk oder beliebige Zutat, sondern als wesentlicher Bildbestandteil zu werten sind [2]). Bei den unbezeichneten Bildern vertraut der Künstler auf das selbstverständliche Wissen. Diese nicht besonders gekennzeichneten Räume sind zudem meist solche ohne besondere Spezifika, soweit sie nicht sogar — wie Haus, Hof und Straße — füreinander eintreten konnten.

Auch der geographisch bestimmte Ort wird bezeichnet, wo immer es nötig erscheint, vor allem bei historischen Ereignissen. Wir denken z. B. an die Darstellung der syrischen Festung in Deschasche, indes die Fahrt nach Punt oder die Kriegszüge uns in spätere Zeit versetzen [3]). Aber auch in der Privatsphäre gibt es den genau lokalisierten Ort: das Grab des NN. Nicht irgendein Grab, ein typisches Grab ist gemeint, sondern das bestimmte Grab, eine geographisch festgelegte Stätte. Das Wohnhaus (des Enene) ist ebenso unverwechselbar gemeint wie etwa der im Luksortempel dargestellte Pylon desselben Tempels. Natürlich sind auch die Felder des Ti die Felder des Ti und nicht beliebige Felder; zur Bezeichnung solch uncharakteristischer Vorwürfe dient die Beischrift [24].

Aus all dem Gesagten ergibt sich, daß der Ägypter durchaus eine Raumsprache besitzt [4]), aber eben seine eigene, die aspektivische, partikular sehende Darstellweise, die in bezug auf Tiefe sich allein in Flächen ausdrückt, in bezug zum Ort sich entweder allein qualitativ und damit wiederholbar, oder sogar geographisch ausspricht. Allerdings für Perspektive fordernde Augen gibt es keinen Raum, der Raum bleibt für uns stumm. Richtungsstummheit ist ein Teil dieser Raumstummheit [5]).

Die Ägypter haben den Raum nicht vollkommen negiert, wenn sie auch tendieren zur Fläche und wählen zugunsten der Flächensicht; keineswegs haben sie den Raum unterdrückt, „um" damit ihren Bildern Ewigkeitscharakter „zu"

[1]) Siehe Schäfer, S. 196 ff. [2]) Vgl. u. a. Schäfer, A 29. [3]) Vgl. S. 419.
[4]) Wobei er freilich immer gleichgültig bleibt gegen den Raum, s. S. 407.
[5]) Abweichungen und Entfaltung von Tiefenanschein S. 419.

verleihen. Denn sie wollten ihnen durch das parataktische Nacheinander nichts vom Leben abziehen[1]), sondern hatten gar keine Alternative, wie ein Vergleich der Themen und der Zwecke lehrt. Außerdem ist ihre Raumsprache die ihrer Erkenntnis gemäße und nicht eine formale, strömt also aus ihrem Grundverhalten. Ihr Raum breitet sich in der Fläche aus, so wie ein Nahsichtiger ihn ermittelt im stückweisen Begreifen.

Die aspektivische Darstellweise macht es möglich, weit voneinander entfernt liegende Orte im selben Bild dicht nebeneinander zu vereinigen, wie sie andererseits für zwei Aussagen über denselben Ort zwei Bilder nebeneinanderstellen kann. So stehen Beamte neben Hirten auf dem Feld (Ti, Nordwand), und dieselbe Werkstatt kann so oft gezeigt werden, wie es die Arbeit in ihr erfordert. „Neben-", „über-" oder „hinter"-einander ist insofern falsche Ausdrucksweise, als die verschiedenen (simultanen) Orte keinen funktionalen Bezug zueinander haben — allenfalls einen gedanklichen — und auch keinen kausalen, sie sind isoliert voneinander jeweils eigen und selbständig und in sich geschlossen dargestellt. Da sie nicht auf ihre Umwelt Bezug nehmen, sind sie versetzbar, denn gesehen sind sie jeweils in ihrem Ausschnitt.

Wie im Flachbild, so ist in der *Rundplastik* der Raum aspektivisch. Die vielen von unserer Sicht her der ägyptischen Rundfigur zugesprochenen Raumarten, die bald keine Räume sind, bald Räume an sich, deren Raumvollkommenheit im Gegensatz stehe zur Raumlosigkeit der Flachkunst, sie sind nichts anderes als: Raum in ägyptischer Sicht, jedoch Nichtraum erst, wenn wir von der Perspektive her denken; hier ebenso wie in der Flachkunst. Die in der Natur achsenmäßig gebundene Figur erscheint als Plastik wie innerhalb eines Kastens, also als Raum, wie er für ein Bild nicht klarer und ausgesprochener gestaltet werden kann. Dieser stereometrische Raum hat natürlich Tiefe — mit keinem Mittel der Welt ist sie wegzudeuten — er ist fest geschlossen, durch klare Grenzen bestimmt. Dieser Raum steht absolut für sich, ist ein Eigengebilde, aber er ist nicht ein der Perspektive entsprechender zentrierter Raum, wo alle Kraftlinien auf einen geheimen Mittelpunkt hinstreben bzw. von ihm ausgehen und dessen dynamisches System sämtliche nur denkbaren Richtungen, also auch unendlich viele Ansichtsseiten in sich enthält[2]). Denn eingegeben ist die Figur nicht als ein funktionales Gebilde, bei dem irgendwelche Veränderung die Veränderung jeglichen Teiles zwangsläufig nach sich ziehen muß, es ist die Figur also kein beziehungsvolles Untereinander, sondern sie ist — gemäß aspektivischem Denken — von den Aspekten ihrer Flächen her parataktisch zusammengestellt. Deshalb ist die Plastik — von der einheitlichen Schau her beurteilt — raum„los", aber nur von diesem inadäquaten Ansatz aus. Nach der den Ägyptern eigenen aspektivischen Sicht ist sie vollwertiger Körper[3]) und kann von uns nur als raum„stumm" bzw. körper„stumm" bezeichnet werden. Die Figur ist zwar

[1]) Vgl. Schäfer, S. 314.
[2]) Vgl. dazu G. Krahmer, Figur und Raum.
[3]) Vgl. Schäfer, S. 335.

nicht Organismus in unserem Sinne, aber sie hat dennoch das Leben eines Leibes[1]).

Hat Schäfer auch von den *Tempeln* so gut wie nicht gesprochen, so sei am Rande doch bemerkt, daß auch die Gebäude nicht einen Organismus bilden mit funktional veränderlichen Größen (es können immer neue Pylone vorgelegt werden, ohne daß die Breite des Tempels entsprechend wachsen müßte), daß sie aber gerade durch ihre scharf herausgearbeiteten Grenzen und rechtwinklig zueinanderstehenden Flächen einen beinahe mathematischer Forderung gerechten Raum aus der Welt ausschneiden. Sie umgrenzen den Bezirk des Heiligen in einzigartiger Geschlossenheit und Schärfe. Wie die einzelnen Bauteile ohne „perspektivischen" Bezug zum Ganzen stehen, wird deutlich an der Säule, die nicht künstlerisch als tragendes Glied „fungiert", sondern ihre ausgegrenzte Existenz führt. Bei Gräbern und Wohnhäusern liegen die Verhältnisse entsprechend. —

Befragen wir im folgenden die Denkmäler nach ihrem Verhältnis zur *Zeit*. Wir können nicht anders erwarten, als sie phasenhaft oder in der zyklischen Form zu finden, wie sie dem Weltbild der Aspektive zugehört, d. h. ohne die für uns bezeichnende Eigenschaft von unabsehbarem Werden und Vergehen, aber doch festgehalten in gegeneinander abgegrenzten Stadien. Die deutlichste Darstellung dieser Art von Zeit tritt uns im Flachbild entgegen mit den kinematographisch in Phasen aufgelösten Bildern[2]), so der Kinderspiele oder der Ringerszenen in Beni Hasan. Ist zwar der Mensch zumeist im Bestalter dargestellt, so aber daneben als Kind und Jugendlicher, gekennzeichnet durch Haarlocke und Finger am Mund bzw. durch die Größe, und weit häufiger, als man bisher beachtet hat, auch mit Alterszügen[3]). Diese Stadien, die etwa den Generationen entsprechen, bezeichnen die wichtigsten Lebensabschnitte; daneben gibt es reine Identitätsbilder[4]).

Auch fehlt es den Bildern keinesfalls an Bewegung und Geschehen, d. h. an dem das Leben kennzeichnenden Vorgangscharakter. Nur wird Bewegung wiederum nicht ausgedrückt — auf die perspektivische Weise — durch Muskelspannung und -veränderung, durch funktionales Ineinandergreifen, sondern durch Gesten. Man denke z. B. an den Lauf der Boten und Soldaten, die Züge der Opferträger![5]). Die immer sich wiederholende Tätigkeit, die zyklisch wiederkehrende Arbeit in der Werkstatt, auf dem Felde, sie ist mit normierten Gebärden ausgesprochen, die aber wegen dieser ihrer Gleichförmigkeit nicht als „entzeitlicht" und damit „dem Leben entrückt" beurteilt werden dürfen; sondern aspektivisch ausgegrenzt „laufen sie ab", d. h. sie stellen sich dar in Gebärden, die das Transitorische deutlich machen. Man denke dabei auch an die Bewegungsbahn von Wasser u. a.!

Was sollten die Ägypter im Rahmen ihrer aspektivischen Zeichenweise für eine andere Möglichkeit haben, Bewegung auszudrücken, als durch Gesten? Hand-

[1]) Vgl. im übrigen Schäfer, „Ewigkeitsaufgabe . . ." in: Atlas III, Text zu Taf. 114/115 A, Abschnitt IX und Ders., Leben und Ewigkeit, und hier S. 49 f. u. ö.

[2]) Siehe Schäfer, S. 231 f. [3]) Vgl. auch E. Riefstahl in: INES X, 1951, S. 65 ff.

[4]) Vgl. S. 411 (bei Rundbild) u. S. 419 (bei Nominalsatz). [5]) Vgl. Schäfer, S. 302.

lungen sind demnach nicht Handlungen an sich, vom Leben abgezogene Bilder, sondern Handlungen selbst, wenn auch ausgedrückt in aspektivischer Zeitform, d. h. für uns zeitstumm.

Doch auch einmalige, punktuell sich ereignende Handlungen und historische Geschehen werden dargestellt, wenn immer sie für wert erachtet werden, und dann grundsätzlich nicht anders, als die Bilder der Wiederkehr. Außer an die schon genannten geographisch bestimmbaren Szenen[1]), die zugleich Zeitqualität im Sinne des Datums haben, sei an den Transport des Bersche-Kolosses erinnert und insbesondere noch einmal an die Beerdigungsbilder im Grab. Sollten sie etwa entzeitlicht werden für den Bedarf in der Ewigkeit, oder sollte bei ihnen groteskerweise an Wiederkehr gedacht sein?! Der Vergleich der eindeutig historischen Bilder mit allen übrigen bestätigt klar, zeigt uns deutlicher als alle Theorie, daß der ägyptische Künstler gar keine Alternative hatte, sondern sich in aspektivischer Sprache so und nur so ausdrücken konnte.

Das *Rundbild* hat keine andere Zeitform als die eben entwickelte. Neben dem Mann im Bestalter gibt es Altersbildnisse; Kinder werden indes entsprechend der Aufgabe der Statue selten dargestellt. Bewegung ist der Statue ebensowenig fremd, nur ist diese Bewegung nicht „organistisch", nicht organisch-funktionelles Ineinandergreifen[2]), sondern Gestalt gewordene Gebärde. Wir kennen die Bewegung von den Dienerfiguren wie auch von Herrenstatuen, wenn diese auch, ihrer Würde entsprechend, wie im Flachbild, zumeist nur einfach da sind in ihrer Grundhaltung. Der Herr hat üblicherweise nur einfach da zu sein: Seiner Würde entspricht Zustand, aber nicht Handlung[3]); sein Bild entspricht dem Nominalsatz[4]). Handlung gibt es bei den Herrenfiguren fast nur in Begegnung mit der Gottheit beispielsweise als Opfertragen, Gebet oder „Hinschieben" eines Kultgefäßes, bei den Beamten auch als Schreiben. Wenn diese Figuren sich „nicht bewegen", so nicht, weil sie (außer bei reiner Identität) entzeitlicht wären, m. a. W., weil ihr Tod überwunden werden „soll", vielmehr weil die einen nur in der Grundhaltung wiedergegebenen Personen diese Ruhe ihrer Würde schuldig sind und weil die anderen, sich bewegenden, innerhalb der Aspektive Bewegung lediglich durch Geste ausdrücken können. Was hätte die Anwesenheit der Dienerfiguren im Jenseits für einen Sinn, wenn sie nicht wirklich Mehl mahlen oder Bier brauen könnten? Beide aber, die zuständlichen wie die agierenden, erfahren dieselbe (nicht-organistische) Darstellweise. Nur für den von der linearen Zeit her Denkenden machen sie den zeichenhaft abgelösten Eindruck, nur für uns erscheinen sie hieroglyphisch-abstrakt und „verewigt", die wir gewohnt sind, Bewegung am dynamischen[25] Spiel der Muskeln abzulesen[5]). Sie sind daher zwar zeit„stumm", aber nicht zeitlos.

Der Zweck der Statue macht für ihre Gestaltung in bezug auf die Zeit keinen Unterschied, ob sie für das Grab, den Tempel oder als Spielpuppe gebildet wird. Oder wollte sich ein Sachkenner wirklich einbilden, daß ein altägyptischer

[1]) Siehe S. 408. [2]) Siehe Schäfer, S. 347 f.
[3]) Vgl. Schäfer, S. 326. [4]) Siehe S. 419. [5]) Vgl. auch Anm. 24.

Künstler etwa für das tägliche Gebrauchsgerät eines Schminkschälchens den Körper eines schwimmenden Mädchens hätte, weil es ja nicht für die „Ewigkeit" bestimmt war, „organisch" bilden können, d. h. hier, mit einem die Bewegung aussprechenden Muskelspiel[26]? Für den Ägypter gab es grundsätzlich keine andere Zeitsprache als die dargelegte. Zyklische und historische Zeit erfahren keinen Unterschied in der Behandlung, sind also allenfalls am Motiv abzulesen, nicht an der Form.

Wir *fassen zusammen:* Die ägyptische Kunst, ob Flach- oder Rundkunst, ist nicht raum- und zeitlos, wir nennen sie raum- und zeitstumm. Nicht, um einen eigendünklerischen Ausdruck einzuführen, tun wir das, sondern um klarzustellen, daß Raum wie Zeit durchaus enthalten sein können und stumm sind nur für uns. Nur wir, die wir von einem der Perspektive entsprechenden logischen Verhalten die Gebilde befragen, finden weder Raum noch Zeit, da wir sie aus einem Abstand heraus ganzheitlich mit all ihren Beziehungen nach Davor und Dahinter, nach Herkunft und Zukunft in den Blick nehmen. Doch sobald wir die der Aspektive gemäße Sehweise anwenden, entdecken wir Raum und Zeit, wenn auch als gleichgültige Größen, entdecken sie als (zyklisch in sich) geschlossene, phasenhaft festgehaltene bzw. scharf begrenzte Einzelformen. Sie haben keine Dynamis, aber Gestalt.

Fragen wir anschließend, in welchem *Raum-Zeitsystem* die Ägypter *innerhalb ihrer Arbeitswelt* dachten!

Den *Raum* haben sie zu Beginn ihrer Geschichte klar gegliedert und seine Grenzen abgesteckt; haben die Himmelsrichtungen nach der Ost-West-Bahn der Sonne und dem Süd-Nord-Lauf des Nils als ein Achsenkreuz festgelegt und den so geordneten Raum mit Hilfe der *dr*-Grenze festgelegt. Aber nicht nur die Grenzen des gesamten Landes werden genau ausgemessen[1]), auch innerhalb des Gesamtraumes werden Einzelräume ausgegrenzt; von jedem einzelnen Gau wird die Ausdehnung seiner Oberfläche berechnet. Die Erfindung der Geometrie und ihre hohe Entwicklung ist aus dem neuen Raumdenken geboren. Der Raum wird also geistig ebenso unterteilt wie der Kubus einer Statue durch seine inneren fiktiven Ebenen. Die Grenzen zwischen den einzelnen Räumen, also die geographischen Nähte, heißen *t3š*; dies sind überschreitbare Grenzen, Trennstriche. Die *dr*-Grenze dagegen, die grundsätzlich unüberschreitbar ist als das absolute Ende, hat mythischen Charakter und bleibt *dr*, auch wenn die Erfahrung gezeigt hat, daß sie kein wirkliches Ende bedeutet[2]). Der geographische Raum entspricht der Erfahrung, der mythische besteht daneben als geistiges Erlebnis. Wie dieser das Denken zäh beherrscht, beweist das Lokalisieren der Quellhöhlen des Nils bei Elephantine (bzw. Altkairo) noch 3000 Jahre, nachdem die Ägypter über diesen Ort nach Süden hinaus den weiteren Lauf des Stromes kennengelernt hatten[3]).

---

[1]) Weiße Kapelle Sesostris' I. in Karnak.
[2]) Daß die beiden Ausdrücke bald durcheinandergehen, sei nur kurz angemerkt.
[3]) Vgl. auch Anm. 30 auf S. 427.

In der Arbeitswelt kannte der Ägypter freilich den Begriff der linearen *Zeit*, wenn auch seine Chronologie das Vertrautsein mit der mythischen Zeit voraussetzt. Denn zwar werden die Regierungsjahre addiert, d. h. fortlaufend gezählt, aber mit jedem (Horus-) König beginnt die Zeitrechnung neu. In sich geschlossene Perioden reihen sich aneinander, aber mit jeder fängt die Ära von vorn zu zählen an. Jeder König steht am Beginn der Zeiten, er überwindet das Chaos zum ersten Male, verknotet die beiden Länder, erschlägt die Feinde und läßt damit rituell Ägypten anfänglich erstehen[1]). Es sollte zumindest zu denken geben, daß die Periodizität ägyptischer Chronologie ohne Fixpunkt im Unterschied zur linearen Olympiadenära und der römischen Zeitrechnung ab urbe condita in einem Analogieverhältnis von aspektivisch-zyklischer und perspektivischer Betrachtung steht, wobei die bei der griechischen (Sukzessions-)Perspektive beobachtete Spannung griechischer Denkweise in der Olympiade ihren Ausdruck fände. — Von der großartigen Bewältigung der Zeit durch Kalender, Uhr und feinere Meßgeräte[27] braucht hier kaum gesprochen zu werden[2]). Wie beim Raum entsprechen den beiden verschiedenen Zeitvorstellungen verschiedene Zeitausdrücke *(ȝt und tr)*[28].

Historisch gesehen gelang den Ägyptern diese Leistung, als Ausfluß von Gottes Tat am „Beginn der Zeit", mit dem Aufbau ihres Staates an der Wende von der Vorgeschichte zur Geschichte, etwas genauer: in den zwei Jahrhunderten nach 3000 v. Chr. Damals haben die Ägypter ihre Welt abgegrenzt gegen die der Fremdländer, haben mit Seßhaftwerden und der Gründung neuer Siedlungen ihre Besitzungen gegeneinander abgegrenzt, haben die Vermessungskunde für das durch die Nilüberschwemmung alljährlich notwendige Erneuern ihrer Feldbegrenzung ausgebildet und zu gleichem Zweck die Zeiten gemessen. Dadurch hat sich der ägyptische Mensch aus seiner Verbundenheit mit dem „Objekt", seinem Eingebundensein in Raum und Zeit gelöst und sich ihnen gegenübergestellt. Nahe zwar, so daß er sie nur in Abschnitten, aspektivisch, erkannte, aber deutlich von ihnen abgehoben. Es ist wohl mehr als eine Gedankenforderung, wenn wir dies Ringen um Gestalt, dies schöpferische Ausgrenzen im Unterschied sehen zu einer märchenhaft-chaotischen Vorwelt, in der es den eben beschriebenen Wertbegriff von Ordnung noch nicht gegeben hat. Auch den Raum-Zeitbegriff dieser Vorwelt dürfen wir uns — wenn sich das auch nicht streng, sondern nur nach Analogie beweisen läßt — nach der Art der Frühvölker vorstellen. Daß diese sich nicht in einer linearen Zeit, an der „Geschichte" orientiert, hat die Wissenschaft durch ihre Benennung mit „Vor-Geschichte" aufs deutlichste bezeichnet[29].

Andererseits ist ägyptische *Geschichte* in der Konfrontierung zu unserer Geschichtsauffassung, und d. h. in unserer augenblicklichen Sprache, der „perspektivischen", primär nicht eine Kette von Ereignissen, sondern Erfüllung eines

[1]) Siehe auch zu Geschichte S. 413 unten/417.

[2]) Auf dem Gebiete der Astronomie ist das mythische Denken dem wissenschaftlichen im Wege wie ähnlich der Medizin die Magie.

Rituals. Königliche Handlungen waren Wiederholung, waren irdischer Nachvollzug mythischen Vorbildes; neue Ereignisse riefen neue Ritualszenen hervor. Erst die 18. Dyn. finden wir deutlich aufgeschlossen für einmalige Geschehen und offen für die Vergangenheit, also für Chronologie.

Jetzt entsteht eine Reihe von Königslisten, und die Aufgliederung in drei Reiche[1]) beweist die Auffassung der Geschichte als eines linearen Ablaufs. Wieweit diesen „Geschichtsschreibern" Vorarbeiten zur Verfügung standen, wissen wir nicht, aber den Palermostein scheinen wir doch mehr als Registraturdenkmal werten zu sollen. Das den Listen zugrunde liegende chronologische Verfahren setzt einen beachtlichen Abstand vom Geschehen voraus und tendiert in eine Richtung, die von der „mythischen"[2]) abweicht.

Nach diesem Streifzug durch die Begriffsbildung von Raum und Zeit in der ägyptischen Arbeitswelt, die sowohl den geographischen Raum wie die historisch-chronologische Zeit kennt, wollen wir der *mythischen Raum-Zeitvorstellung* unsere Aufmerksamkeit zuwenden und damit beginnen, nach dem Begriffspaar die ägyptische *Schöpfungslehre* zu befragen[30].

Das Wesen der Welt *vor* der Schöpfung ist Unbegrenztheit. Diese Unbegrenztheit, wir dürfen wohl sagen: zeitliche wie räumliche Unendlichkeit, wird von einem einzigen Urgott *(Ḥḥ)* vertreten. Unbegrenztheit gehört dem Ursein *vor* der Schöpfung an, und sie gilt es zu überwinden. Die Tat des Schöpfers ist es, aus dem chaotischen Urbildungsstoff, der amorphen materia prima, geordnete Bezirke auszugrenzen. Diese mythische Version ähnelt dem Schöpfungsbericht der Genesis, wo ebenfalls ein chaotisch Vorhandenes geordnet wird durch Scheiden und Ausgrenzen aus der unendlichen Fülle der Möglichkeiten: Die Gestalten der Erde, ihrer Wesen und Erscheinungen werden geschaffen. Wesentlich zu dieser Schöpfung gehört die Benennung mit Namen. Wie noch heute geistige Schöpfung auf Differenzierung beruht, so auch wurde das Ungeschiedene geschieden. Das Urbild des heilig ausgegrenzten Bezirks ist der Urhügel, das erste Stück Feste in der Urflut, im Nun. In jedem Tempel, in jedem Thron wird der Urhügel vergegenwärtigt.

Der Schöpfer hat amorphen Raum in Form gebracht; aber nicht nur dem Raum, auch der Zeit hat er durch den Lauf der Sonne mit ihrem Rhythmus von Jahr und Tag Gestalt gegeben. Die Gliederung der Unterwelt, sei es durch Fahrstrecken des Sonnengottes, sei es durch Pforten, aber auch Horoskope und Stundengebete, sie spiegeln das Ringen um die durch Scheiden festgelegte Ordnung. Schöpfung ist demnach zu verstehen als Gestaltung aus vorgegebenem Chaos.

Der Schöpfungsbericht ist keine philosophische Lehre, er ist mythische Aussage von der Entstehung der Welt. Der Mythos ist nicht nur als Gegenstand, er ist auch als Darstellweise Ausdruck aspektivischer Sehweise. Diese äußert sich im Nebeneinander eingehüllter Bild- und Vorgangskreise, die keinen Bezug zu-

[1]) AR, MR, NR, nach Turiner Königsliste und Statuenprozession im Ramesseum: Chronique d'Egypte Bd. 6, 1931, S. 277 ff. [2]) Siehe folgenden Abschnitt.

einander haben, ganz ähnlich wie die je einen Aspekt des Numen einfangenden Einzelgottheiten sich nicht zusammenschließen zu einer DEN Gott einheitlich erfassenden Gestalt. Sie äußert sich aber auch in der besonderen, der „mythischen" Raum- und Zeitvorstellung.

Hier im Mythos ist der zyklische Zeitbegriff voll zu Hause, wird indes von dem linearen erfüllt durch die Vergangenheit binnenmythischer Erzählform (Göttergenealogien, Thronbesteigung des Geb u. a.). Innerhalb des Kreises ver„läuft" die Geschichte. Die mythische Zeit gleicht der Schlange, die sich in den Schwanz beißt, sie steht für Null wie für Unendlich, ist aber keines von beiden, vielmehr die immer gegenwärtige, schwebend seiende Gestalt der Zeit, die aber, weil ohne Fixpunkt in der Gegenwart, also unverknüpft mit dem Heute, auch kein Gestern und Morgen kennt — außer innerhalb ihres eigenen Kreises. So stehen die Gestalten zwar in der Zeit, aber in ihrer eigenen einzeln ausgegrenzten, zyklischen Zeit. Wie seine schwebenden Gestalten sich niemals niederlassen und sich, obwohl sie greifbar nahe sind, hartem Zugriff entziehen, so ist die Geschichte dieser Gestalten stets sich vollziehend, ohne daß sie sich für unser Auge je vollzöge, und der Ort, an dem sich diese Geschichte ereignet, ist ebenso lokalisiert (Buto) wie geographisch übertragbar und daher scheinbar ein Nichtort. Mythische Orte können überall realisiert werden — man denke an den Urhügel der Tempel oder die Osirisgräber — und auch gleichzeitig nebeneinander an verschiedenen Orten liegen. — Die mythische Welt ist ein in sich geschlossener Raum, sie ist „tiefenlos" insofern, als sie den Menschen nicht einbezieht. — Nichtgegenwärtige Allgegenwart von Raum und Zeit ist dem Mythos eigen und bekundet am reinsten, wie sie ausgrenzende Sehweise sieht. Raum und Zeit, ja, sie haben in vollem Sinne Qualität, aber sie entbehren für uns aus dem Abstand zu sehen Geübte der Perspektive mit all den oben abgeleiteten Folgen.

So hebt der zyklisch-mythische Zeitbegriff die Göttergeschichte aus der linearen Zeit heraus und stellt sie als eine in sich kreisende Daseinsform so hinaus, daß sie immer geschieht, doch scheinbar nie, ganz ebenso wie sie scheinbar nirgends geschieht und doch überall. Diese Stummheit täuscht dem Historiker bzw. dem Geographen neuzeitlicher Wissenschaft ein quasi-Nichtsein von Raum und Zeit vor, für den mythisch Lebenden — nicht mythologisch Forschenden — waren Raum und Zeit existent. Wiederholungscharakter hat der Mythos, soweit er das zyklushafte Werden und Vergehen von Natur und Menschen (Osirismythos) darstellt; Wiederholung im Sinne der Nachfolge durch den Menschen gehört zu ihm, soweit er als Muster dem Menschen gebietet. Im übrigen ist die Zeit auch des Mythos eine einmalige (Schöpfungsakt), und sie erfaßt auch den Akt des Todes (Weltende)[1]).

Wollen wir den Mythos abgrenzen gegen unsere Art der (naturwissenschaftlichen) Welterkenntnis, so tun wir das am besten mit den Worten Cassirers: „Ihm (dem Mythos) fehlt", so schreibt er[2]), „jede Möglichkeit, den Augenblick

[1]) Vgl. H. Brunner, Grenzen von Raum und Zeit in: Archiv f. Orientf. Bd. 17, S. 141 ff.
[2]) Philosophie der symbolischen Formen (1958) II, S. 47 f.

über sich selbst zu erweitern, über ihn voraus und hinter ihn zurückzuschauen, ihn als einen besonderen auf das Ganze der Wirklichkeitselemente zu beziehen. Statt der dialektischen Bewegung des (unseres erkenntnistheoretischen) Denkens, für die jedes gegebene Besondere nur der Anlaß wird, es an ein anderes anzuknüpfen, es mit anderen zu Reihen zusammenzuschließen und es auf diese Weise zuletzt einer allgemeinen Gesetzlichkeit des Geschehens einzuordnen, steht hier die bloße Hingabe an den Eindruck selbst und an seine jeweilige ‚Präsenz'. Das Bewußtsein ist in ihm, als einem einfach Daseienden befangen — es besitzt weder den Antrieb noch die Möglichkeit, das hier und jetzt Gegebene zu berichtigen, zu kritisieren, es in seiner Objektivität dadurch einzuschränken, daß es an einem Nicht-Gegebenen, an einem Vergangenen oder Zukünftigen gemessen wird. Fällt aber dieser mittelbare Maßstab fort ... so drängt sich damit notwendig alles überhaupt Erscheinende in eine einzige Ebene zusammen. ... Dem Bilde der Realität, das auf diese Weise entsteht, fehlt somit gleichsam die Tiefendimension, die Trennung von Vordergrund und Hintergrund, wie sie sich im empirisch-wissenschaftlichen Begriff, in der Scheidung des ‚Grundes' vom ‚Begründeten', in so charakteristischer Weise vollzieht." Willkommener könnte die Kennzeichnung mythischer Denkweise nicht formuliert sein als Analogon dessen, was wir über die aspektivische Darstellweise auf dem Gebiete der Kunst zu finden glaubten. „In der Entstehung der antiken Atomistik läßt sich deutlich verfolgen, wie es der neue Begriff des ‚Grundes', der neue Begriff der Kausalität ist, der hier einen neuen Begriff des Elementes, ein neues Verhältnis zwischen dem ‚Ganzen' und seinen ‚Teilen' fordert und aus sich hervortreibt. ... So zeigt sich, daß die Teilungen und Unterteilungen, die die wissenschaftliche Erkenntnis am Sein vornimmt, immer nur der Ausdruck und gleichsam die begriffliche Hülle für die gesetzlichen Beziehungen sind, durch die die Wissenschaft die Welt des Werdens zu umfassen und eindeutig zu bestimmen versucht. Das Ganze ist hier nicht sowohl die Summe seiner Teile, als es sich vielmehr aus ihrem wechselseitigen Verhältnis aufbaut, es besagt die Einheit der dynamischen Verknüpfung, an der jedes einzelne ‚teilnimmt' und die es an seiner Stelle mit vollziehen hilft[1])."

Alle ägyptische *Wissenschaft* dagegen — wir erfahren dies am Beispiel von Philologie und Geschichte[2]), von Medizin und Astronomie, je selbst bei der Mathematik, erst recht in der Jurisprudenz oder in anderen mehr pragmatischen Disziplinen — ist deutliches Ergebnis aspektivischer Sehweise. Sie erarbeitet Nomenklaturen und die Gestalt der Krankheiten. Eine Art Listenwissenschaft, bietet sie dabei verabsolutierte Einzelergebnisse, deren gegenseitige Beeinflussung oder Abhängigkeit nicht in die Fragestellung aufgenommen wird. Wie die Medizin topologisch verfährt, ist aufschlußreich. Zahllose Beispiele wären nicht nur aus den einzelnen Sparten der Wissenschaft, sondern ebenso für die Weisheitsregeln auf dem Gebiete der *Ethik* zu nennen. Lebensregeln werden nicht

[1]) Cassirer, a. a. O., S. 66 u. S. 67.
[2]) Siehe S. 413.

in ethischen Grundsätzen ausgesprochen, sondern immer nur für konkrete Fälle. Inhaltlich streben sie den Menschen an, der sich in den gottgefälligen Ordnungsgrund unkritisch einfügt.

Die Vielheit von wissenschaftlichen Erfahrungen, Begriffen und Urteilen wird nur paradigmatisch formuliert, aber nicht in einem grundsätzlich das Unendliche einschließenden abstrakten Lehrsatz allgemeiner Gültigkeit. Wenn wir auch einige allgemeine Lehrsätze kennen, so besteht die wissenschaftliche Leistung doch primär im Ordnen und Werten der mannigfaltigen Erscheinungen und im Bündeln zu Gattungen. Die aus der Erfahrung gewonnene Regel wird zur Norm, und eine einmal gewonnene Lösung wird beibehalten, selbst wo auf anderem Gebiet (etwa innerhalb der Mathematik) ein einfacherer Weg gefunden ist. Die Ägypter bleiben den Erscheinungen jeweils dicht gegenüber und begeben sich nicht in den Höhenabstand reiner Gedankenumfassung. So auch haben sie ihre *Schrift* aus der Form einer Bilderschrift zu einer Lautschrift abstrahiert, jedoch kein Alphabet entwickelt, obwohl dies in ihrer Lautschrift enthalten war. Aufschlußreich erweist sich auch das höchste Zeugnis des Geistes: die Sprache, auf die wir sogleich ausführlicher einzugehen gedenken. Ein gewisses Bündeln nach Regeln, aber ein facettehaftes Nebeneinander von Aussagen ist das Ergebnis, das sich bei der ägyptischen Art, die Phänomene einzeln und abgesondert zu betrachten, herausstellt. Dabei ist jede Regel absolut ausgesprochen, steht hart und unvermittelt und ohne Bezug neben der anderen. Das Kontinuum an Möglichkeiten wird bewältigt durch das Festhalten der als wichtig bewerteten Stadien. Eine Abstraktion wird nie weiter getrieben, als sie noch dem Bilde verhaftet bleibt, so daß sie sich nie zum allgemeinen Grundsatz erheben kann, nach dem die „perspektivische" Wissenschaft strebt. Deren „letzte" Einheiten indes, die Atome, gelten nur so lange als die letzten unzerlegbaren Teile, als „die Analyse des *Werdens* in ihnen einen letzten Ruhepunkt gefunden zu haben glaubt" [1]).

Wie sich dieses aus aspektivischem bzw. perspektivischem Weltbild ableitbare Verhältnis zum Objekt bzw. zu Raum und Zeit auf anderen Ausdrucksgebieten menschlicher Betätigung äußert, sei nun im folgenden noch an dem Beispiel der *Sprache* angedeutet, der zutiefst den Menschen bezeichnenden Bekundung. Hier läßt sich echte Zeitlosigkeit an den schwebenden Wortbildern erkennen, außerdem an grammatikalischen Formen, während Parataxe und „Tempussystem" uns aspektivische Ausdrucksweise aufs beste verdeutlichen.

Ganz allgemein darf daran erinnert werden, daß die vorderorientalischen Sprachen an schwebenden, zeitlosen Ausdrücken und Formen verhältnismäßig reich sind. Im Hebräischen nâga, qârab oder im Aramäischen netâ „Kommen" bezeichnen sowohl „im Kommen sein" als auch „da sein"; sie vermögen die Spannung zwischen dem eschatologischen „schon jetzt" und der Hoffnung des „noch nicht" gekommenen richtenden Gottes auszudrücken.

In der ägyptischen Sprache des 3. Jahrtausends beschränken sich syntaktische Unterordnungen auf wenige Kardinalfälle: Zustandssatz, Temporalsatz und

[1]) Cassirer, a. a. O., S. 66; im übrigen vgl. hier das Zitat auf S. 415/416.

Bedingungssatz. Dabei sind auch für diese die formalen Ausdrucksmittel wenig ausgebildet und fehlen z. T. ganz, so daß es sich um virtuelle Nebensätze handelt. Wir können verfolgen, wie im Laufe der weiteren Entwicklung, mit einem deutlichen Einschnitt im Neuägyptischen, die Zahl der logischen Differenzierungen beim Verhältnis des untergeordneten zum übergeordneten Satz ständig wächst; es ist spannend zu beobachten, wie solche neuen Unterordnungen zunächst ohne eigene äußere Kennzeichen bleiben, und wie sich dann die Sprache solcher Wörter zu ihrer Kennzeichnung bedient, die vorher andere Bedeutung hatten (*m ḫt; ḥr sḏ*). An derlei Erscheinungen läßt sich zeigen, daß sich die ägyptische Sprache zur Zeit ihrer schriftlichen Fixierung vorwiegend parataktisch verhält und hypotaktische Formen sich erst nach dem MR nennenswert herausbilden. Diese Entwicklung setzt einen zunehmenden Abstand des Sprechenden vom Sprachobjekt voraus. Erst mit dem größeren Abstand werden die Beziehungen der Sätze erkannt und die Grenzen der ihnen entsprechenden Situationen überschaut.

Vergleichen wir das Tempussystem der orientalischen Sprache mit dem der abendländischen, so ergibt sich ein die Aspektive bzw. Perspektive kennzeichnender Unterschied. Unsere europäischen Sprachen der Gegenwart drücken in ihren Verbalformen wie in ihren Satzkonstruktionen das Zeitverhältnis des geschilderten Vorganges oder Zustandes zum Sprecher aus, sind mithin gewonnen aus einem Abstand des Sprechers vom Geschehen, wie er notwendig ist, wenn die Vorgänge überschaut und in ein Verhältnis gesetzt werden sollen. Der Sprechende steht im Mittelpunkt dieses Systems ebenso wie der Zeichner im Mittelpunkt eines perspektivischen Zeichensystems. Dieses System wurde am konsequentesten von der lateinischen Sprache mit ihrem klaren und „vollständigen" Tempussystem durchgeformt. — Anders das Ägyptische. Hier drücken die einzelnen „Tempora", d. h. die einzelnen Konjugationsformen, zunächst einmal die Art der Handlung (bzw. des Zustandes) aus: beginnende Handlung, abgeschlossene Handlung, dauernde Handlung, wiederholte Handlung, gewohnheitsmäßige Handlung, energische Handlung usw. Sie lassen das Verhältnis zum Sprechenden völlig offen, besagen nicht, ob das Geschilderte in der Vergangenheit liegt, ob es erwünscht wird, ob sein Eintreten in einer Zukunft gewiß ist oder was immer. Ein solches Außerbetrachtlassen der Zeit- und Modalrelation zum Sprecher bringt manche Schwierigkeiten, nicht nur für unser Denken; denn auch die Ägypter haben Mittel ersonnen, nachträglich dort, wo es unerläßlich schien, die Zeitstufe zum Ausdruck zu bringen. Hingegen gewährt es den Vorteil, die Handlung oder den Zustand selbst ungleich treffender zu schildern, ihm zeitstumm und damit unverzerrt sein eigenes Recht zu lassen, ihn nicht dem betrachtenden Subjekt unterzuordnen. Gewertet werden muß diese Zeitstummheit nach dem oben Gesagten als Ausfluß aspektivischen Denkens, als Ausdrucksform entspricht sie den entsprechenden Formen von Mythos oder Kunst. Dabei ist zu betonen, daß den „Aktions"-arten zwar das Verhältnis zum Sprecher fehlt, daß sie aber als Handlungsbezeichnung natürlich ebenso zeithaltig

sind, wie wenn diese Handlung aus dem Abstand des Sprechers gesehen wäre; die Art des Geschehens wird sogar besonders intensiv gestaltet. Es ist keineswegs zeitlos oder entzeitlicht, sondern unterliegt diesem Anschein nur, wenn wir die Handlung als Ablauf in bezug zu unserem Auge werten. Entsprechend darf von der (Raum-)Tiefe gesagt werden, daß sie als Binnenraum sehr wohl existiert: insofern als die Erzählung sich in Zeitgeschichten darstellt.

Daneben gibt es aber — doch dies ist etwas anderes! — eine Konstruktion im Ägyptischen wie in den semitischen Sprachen, die, ohne jeden Ausdruck von Zeit als Vorgang das reine Sein bezeichnet: den Nominalsatz[1]). Als ähnlich zeitlos wie der Nominalsatz darf der absolut gebrauchte Infinitiv gelten. Diese zeitlosen Konstruktionen entsprechen den „Ewigkeitsbildern" reiner Identität[2]).

Wo wir in der Geschichte der ägyptischen Wissenschaft nun eine Wende in *Richtung auf* unsere *„perspektivische" Betrachtungsweise* hin wahrnehmen, so nicht, ohne gleichzeitig auch auf den übrigen Gebieten die gleiche Richtungsänderung zu bemerken. Zu der Zeit, da Ägypten seine Grenzen erweitert, sein geistiger Horizont andere Länder als auf Ägypten einwirkend erfährt, da es sich im Gefüge einer größeren Welt versteht, da es sich abhängig erkennt von fremden Mächten (Wenamun), d. h. seit der 18. Dynastie[31], da ändert sich das ägyptische Weltbild eindrücklich. Wir hören von dem Erkenntnisdrang Thuthmosis' III., der mit naturwissenschaftlichen Aufzeichnungen (Nilpferdrelief, Botanischer Garten) und historischem Interesse (Annalen) über das hinausgeht, was wir bisher „Wissenschaft" zu nennen pflegten. Schon Hatschepsut legt mit ihrer Puntfahrt Zeugnis ab von erstaunlich wissenschaftlicher Beobachtungsgabe. Der Sinn für einmalige Ereignisse wächst, und die Kadeschschlacht weicht bereits vom Schema der (positiven) Ordnung ab. Neuerungen in Sprache (Optativ) und Geschichtsforschung sind angeklungen[3]).

In der gleichen Zeit beobachten wir in der Kunst eine Menge von Einzelheiten, die der neuen Gesinnung Ausdruck verleihen. So biegen Darstellungen in Grab- oder Tempelräumen um die Ecke, sie greifen auch über auf die Decke; in Medînet Habu wird mit der absichtlichen Verkleinerung der Tempeltore eine perspektivische Wirkung erzielt, und die „perspektivischen Ausnahmen" nehmen zu. Nicht nur die Höhenstaffel gewinnt außerordentlich an Bedeutung, sondern die Fläche wird — und gerade in den Historienbildern — als Boden, als Raum gewertet[4]). Überall Ansätze, die eine größere Distanz vom Objekt bekunden[32]. Die Entwicklungslinie reißt in Ägypten leider ab und wohl nicht zufällig, denn die Konsequenz der veränderten geistigen Situation hätte zum Durchbruch der Perspektive führen müssen[5]). Er ist erst unter den Griechen erfolgt.

Die Grenze ist die entscheidende Erkenntnis der Ägypter, und eben diese Grenze ist auch die Grenze ihrer Erkenntnis.

[1]) Siehe S. 411. [2]) Siehe S. 410 u. S. 411. [3]) S. 414 oben u. S. 418.
[4]) Siehe Schäfer, S. 199 u. S. 202. [5]) Vgl. dagegen Schäfer, S. 270.

Die Geistesgeschichte der Menschheit ist eine Geschichte der Haupterhebung. Das Bewußtsein tritt aus der bloßen Wahrnehmung der Dinge oder gar dem sich Einsfühlen mit ihnen heraus und entwirft im Gegenüber zu ihnen ein eigenes Bild von deren Realität. Durch das Erfassen ihrer Begrenzung erkennt der Mensch die Gestalt. Aber seine Objektnähe ist so groß, daß er die Tiefe nur im Nacheinander begreift. Er bewältigt das Ganze nur durch das stückweise Erfassen von dessen einzelnen Teilen[33]. Das Objekt haftet für das nahe Auge so dicht an seinem Standort wie an seiner Präsenz, daß Raum und Zeit in ihrer Dynamis nicht erfahren werden. Erst die nächste Stufe der Haupterhebung läßt den Menschen den Gegenstand einheitlich erblicken als ein dynamisches Ganze, das frei in seiner Umwelt steht, von Raum umwogt ist und von der Zeit durchflossen; das Ganze, dessen Teile untereinander in Beziehung stehen und einen gemeinsamen Richtpunkt haben. Diese „Perspektive" genannte Sehweise wie ebenso die ihr vorausgehende, die „Aspektive", sie sind Marksteine am Wege der Menschheit zu ihrem Selbstbewußtsein wie ebenso zu ihrem Objektbewußtsein, Merkzeichen für ihr Verhältnis zur Welt wie auch für das zu Gott und zu sich selber.

Aus diesem einzigen Gedanken, so scheint mir, fließen alle einzelnen Regeln, die Schäfer für die ägyptische Kunst ausgesprochen hat. Es ist leicht einzusehen, wie es nach ihnen auch zu der im wesentlichen wandgebundenen[1]) Aufstellung der ägyptischen Statuen kommt im Unterschied zur Freiplastik der Griechen, oder auch wie der Charakter der Farbe in den Malereien von „Polychromie" zu „Kolorismus" sich ändert. Vieles könnte hier angeschlossen und ausgeführt werden, aber das dürfen wir dem Leser überlassen, da ihm Schäfer die Wege dazu freigebahnt hat[34].

Was hoffentlich außerdem als Ergebnis unseres Ansatzes gebucht werden dürfte, ist eine Versöhnung zwischen „Psychologismus" und „Strukturanalyse". Es sollte nicht mehr schwerfallen, die Ursache der von den Strukturforschern zugestandenen Widersprüche aufzudecken und zu sehen, wo sich der Fehler eingeschlichen hat.

Wir haben zu zeigen versucht, daß das Begriffspaar Raum-Zeit in der Kunst nicht anders erscheint als im Mythos — wo indes dem Ägypter die gleiche Tendenz unterschoben werden könnte, weil der Mythos, ebenso im Zeit„losen" sich ereignen soll — aber auch nicht anders als in der Sprache der Ägypter, ihrer Ethik, in ihrer Wissenschaft und weitgehend sogar in der dieser Betrachtungsweise von Natur aus am feindlichsten entgegenstehenden Disziplin der Geschichtsforschung. Also ist diese Raum-Zeit-Stummheit nicht ein „um zu", sondern das genus dicendi schlechthin.

Nach dem Gesagten ergibt sich wohl ohne Mühe, daß der schöne Satz von Kaschnitz-Weinberg, der seit ihm in allen Kunstgeschichten und auch anderen ägyptologischen Werken spukt, die ägyptische Kunst sei der großartigste Versuch, den Tod zu überwinden, auf der formalen Basis nicht aufrechterhalten

[1]) Vgl. Schäfer, S. 25.

werden kann [35]). Die Fehldeutung beruht darauf, daß Wertbegriffe eines fremden Systems, d. h. hier der perspektivischen Kunst, auf Ägypten übertragen wurden, statt daß die ägyptische Kunst mit den ihr eigenen Maßstäben gemessen würde. Schäfer hat also mit Recht bis zuletzt darauf bestanden, seine beiden „Schichten" zu trennen, wenn auch die „Gerüstschicht" formbestimmend einwirkt. Sehen wir die ägyptische Kunst als aspektivische Darstellform, so ist sie frei von der ihr bei Kaschnitz-Weinberg untergeschobenen optativischen Tendenz. Raum und Zeit, d. s. die für das Leben notwendigen Voraussetzungen, sprechen sich lediglich in anderer Weise aus, und zwar als Gestalt, als „statische" Gebärde, aber was dargestellt ist, ist keineswegs dem Dasein enthoben, sondern meint vollgültiges Leben. Ewig können ägyptische Werke werden allein durch das Material und die ihnen innewohnende Magie. Dabei ist im Gedächtnis zu behalten, daß es daneben echte Raum-Zeitlosigkeit als wohlgelungene Darstellform gibt.

Im Schlußabsatz sei mir gestattet, entsprechend Schäfers Zielsetzung noch kurz zu sprechen vom *Verhältnis der heutigen Kunst zur altägyptischen.*

Der Verfasser des Buches hat mit Prägnanz herausgearbeitet, daß das, was wir Aspektive genannt haben im Gegensatz zu Perspektive, lediglich den logischen Unterbau ausmacht, über dem sich als formaler Überbau erst der künstlerische Ausdruck erhebt. Er hat den beiden Ebenen des Schaffens wechselnde Namen gegeben, sie aber vorzugsweise mit Gerüstschicht und Ausdrucksschicht bezeichnet. Eine gute Zusammenfassung bietet er auf S. 34 des Aufsatzes „Ägyptische und heutige Kunst" mit den Sätzen: „Jede der beiden (aspektivischen und perspektivische) Arten entspricht zwar einem bestimmten Zustand des menschlichen Geistes, aber diese Dinge gehören doch eigentlich mehr in die Erkenntnislehre als in die Ästhetik. Sie sind eben, nach einem Ausdruck Adolf Hildebrands, das Ergebnis der ‚Naturerforschung', die in jeder naturnachbildenden Kunst wohl steckt, aber nur die Unterlage der künstlerischen Tätigkeit ist. Erst wenn man darüber Klarheit hat, ... vermag man zu erkennen, was, über den Zweck der bloßen Darstellung des Gegenstandes hinaus, den ägyptischen Meistern als künstlerisches Ausdrucksmittel dient ... Erst in dem Ausdrucksgepräge, das der einzelne Künstler, das einzelne Volk, diesen Grundlagen verleiht, ... erst darin beruht die künstlerische Leistung. So liegen über dem geradaufsichtig-vorstelligen (aspektivischen) Grund ... die ägyptische, babylonische, assyrische, hethitische, kretisch-mykenische, frühgriechische, alt-amerinische Ausdrucksform, jede wieder mit ihren wechselnden Zeitformen. So liegen andererseits über dem Grunde der reinen Perspektive die italienische, die deutsche, niederländische, französische, spanische und englische Kunst, jede mit ihren zahlreichen Untergruppen. Wenn ich hier die ‚naturerforschende' Schicht als die untere, die ‚Ausdrucksschicht' als die obere bezeichne, so ist das nur ein Behelf, um die Verhältnisse in der naturnachbildenden Kunst anschaulich zu machen. Daß ... der Urtrieb zu aller Kunst im ‚Ausdruck' liegt, wird dadurch natürlich nicht berührt."

Wir stimmen Schäfer zu, wenn er meint, daß die meisten heutigen Fehlurteile über die ägyptische Kunst daraus fließen, daß man die aspektivischen Eigenschaften dem ästhetischen Ausdruck zurechnet. Und auch wo man nach modernerer Methode Strukturanalyse treibt, übersieht man, wie gesagt, daß zwischen den beiden Welten, der aspektivischen und der perspektivischen, ein solcher Umbruch liegt, daß wir keinen unmittelbaren Zugang zu den Formgesetzen mehr haben.

Schäfers Urteil über die „heutige Kunst" — damit ist der Expressionismus der zwanziger Jahre gemeint — stellt zunächst einmal heraus, daß beiden Schaffensweisen, der ägyptischen und der heutigen, die hochgradige Loslösung vom (perspektivischen) Seheindruck gemeinsam ist, daß sie also beide „vorstellig" (aspektivisch) bilden. Beide verfügen mit großer Freiheit über den sachlichen Inhalt der Vorbilder: Körper werden durchsichtig; beide können mehrere, im Sehbild unvereinbare Ansichten desselben Körpers vereinigen; beide mengen Ansichten und Schnitte durcheinander, sie rücken zeitlich oder räumlich voneinander entfernte Dinge zusammen oder bringen verschiedene Phasen einer Handlung im selben Bild, beide auch kennen Gedankengesellung. Und doch, so analysiert Schäfer, der darüber hinaus weitere gemeinsame Züge nicht nur für das Flachbild, auch für die Plastik zusammenträgt, beruhe die Übereinstimmung überwiegend auf einer Täuschung. Denn sie sei nur äußerlich, insofern als die heutige Kunst in die ästhetische Schicht (Form) verlege, was in der ägyptischen das Gerüst (Erkenntnis) ausmache. Gewisse Einschränkungen hat er jedoch schon damals (1928) zugestanden.

Was Schäfer als Blüte erlebte, hat sich in der Gegenwart erst zur reifen Frucht entwickelt, die sich besser als die Frühform nach Wesen und Art bestimmen läßt. Dabei zeigt sich, wie ich meine, daß die oben genannten Merkmale nicht an ihrem Duft hängen, sondern im Mark sitzen. Aus der „Vorstellung" ist eine totale Aspektive geworden, (tiefenlose) Geradansicht hat Flächenwunder von Tapetencharakter geschaffen. Man ist heute — und zwar bewußt — von der Perspektive in all ihren Konsequenzen nicht abgerückt, sondern — weit mehr — stempelt sie zum Mittel des Banausen. Das entspricht nicht einer Verschiebung auf der Ebene der „Ästhetik", das hat sich — auf dem von Schäfer erkannten Schleichweg über die vermeintliche Vermengung beider Schichten — auf die Tiefe des Erkenntnisgrundes gesenkt.

Die ägyptische Kunst hat heute ihre Anziehungskraft nicht von ungefähr, sie zeigt eine andere Möglichkeit der Welterfassung, wie sie uns näher steht als die griechisch-perspektivische. Bei allem Höhenflug, und wohl gerade deshalb, haben wir eine Hinwendung vollzogen zur ausgrenzenden Sehweise, weil aus dem Abstand, den wir gewonnen haben, der Einzelteil in solche Ferne gerückt ist, daß wir ihn ganz aus dem Auge verlieren. Sich ihm dennoch erkennend zuwenden wollen, besagt, daß wir ihn isoliert vom Ganzen und unabhänig von ihm betrachten müssen. So besteht neben einer ins Ungeheuerliche übersteigerten

perspektivischen Sicht, aus der das Einzelding verschwindet, eine bewußt erstrebte Einzelsicht, ein Eifer für das Detail, für ein ausgegrenztes Feld.

Die neue aspektivische Haltung entspringt einer neuen Bewußtseinsebene und kann deshalb nicht die altägyptische sein, ja sie ist es deshalb nicht, weil sie bewußt und nicht aus einem selbstverständlichen Sichsobefinden heraus eingenommen wird. Der Unterschied besteht vor allem im Verhalten gegen das Ganze. Dort ist es in der Vorstellung und wird parataktisch erfaßt, hier — man denke an unsere Auffächerung der Wissensgebiete — wird das Ganze nur noch von wenigen überschaut, der ausgegrenzte Einzelteil indes erfährt eine überragende intensive Aufmerksamkeit. Wie wäre es bei der Maßeinheit der Lichtgeschwindigkeit für Raum wie Zeit überhaupt noch möglich, eine „Schau" zu haben? So stehen auch in der heutigen Kunst Entdinglichung auf der einen Seite als Ausdruck einer überhöhten Schau — und aspektivische Darstellung auf der anderen Seite als Ausdruck der Einzelsicht[36].

Es dürfte die Nähe moderner Kunst zur ägyptischen auf der Verwandtschaft einer Grundhaltung beruhen und nicht nur einer Erquickung dienen, wie sie Richard Strauß 1892 angesichts der Gîse-Pyramiden empfindet, wenn er an Cosima Wagner schreibt: „Der Beschauer bewundert, wie die Naivität der Alten immer unbewußt das Richtige in ihrer Formgebung getroffen hat. Man nähert sich gleichsam dem Urzustand künstlerischen Gefühls und frischt sich an dieser monumentalen Naivität auf, wie Antäus durch die Berührung der Erde." Die Nähe unserer Kunst zur ägyptischen ist eine heilige Nähe.

ANMERKUNGEN

zum Nachwort

[1] Von den vielen Stimmen, die hier gehört werden könnten, lassen wir die H. Frankforts (JEA 18 [1932], S. 36/37) zu Wort kommen: "Schäfer is not out merely to formulate an ingenious theory, he wants to demonstrate how a particular attitude towards visual impressions, a particular view as to their reality, underlies the whole multifarious structure of Egyptian art. It is of utmost value for Egyptology that this book should be as complete and comprehensive as it is; there is no type of representation and very few, if any, isolated instances, which cannot be found in it, brought into relation with the dominating idea of all pre-Greek art. And it remains his great achievement to have shown convincingly that Egyptian art, granted a certain attitude towards visual impressions which differs from ours, is consistent in itself and can be fully understood."

[2] Damit sei keineswegs geleugnet, daß das „Es" ein Geahntes oder gar grundsätzlich Verborgenes sein kann.

[3] Das gilt auch für J. A. Wilson, The Culture of Ancient Egypt, 1959, S. 53, wo er noch immer von „skilfully twisted planes" spricht.

[4] Da Schäfer selbst noch zu ihnen Stellung genommen hat (vgl. vor allem den Text zu Taf. 114/115 A, Abschnitt IX zu Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte, Teil III, und Ders., Text zu Taf. 113, Abschnitt IV; beide Teile auch erschienen als Sonderdrucke unter dem Titel: „Ewigkeits"aufgabe und „Struktur" der ägyptischen Kunst und „Kontrapost" und „Gebärdenschränkung". — Ders. Ungewöhnliche ägyptische Augenbilder in: Zeitschr. f. ägyptische Sprache, Bd. 74, 1938, S. 27—41, insbes. S. 36 ff. — Ders., Hilfen zur Erforschung ägyptischer und anderer „vorgriechischer" Kunst in: Jahrbuch des Deutschen Arch. Instituts, Bd. 57, 1942, S. 158—182; Ders., Leben, Ewigkeit und ägyptische Kunst, Nachr. der Akademie der Wissenschaften, Göttingen, Phil.-Histor. Klasse 1944, Nr. 5, S. 93—120; im übrigen vgl. im vorliegenden Werk Schäfers A 2 auf S. 368 f. u. Register) bin ich dieser Aufgabe im einzelnen enthoben. Was immer die Autoren auf ihrem Fachgebiete — denn es handelt sich durchweg um Kollegen von Nachbardisziplinen — Bedeutendes geleistet haben mögen, für die ägyptische Kunst haben sie den rechten Schlüssel nicht gefunden. Ihre „neuen" Ansätze sind dazu bei rechtem Lesen samt und sonders schon bei Schäfer zu finden, so z. B. das Verhältnis der ägyptischen Kunst zu den Tastwerten, die Abgrenzung der ägyptischen Kunst gegen die der Primitiven und Kinder, die kulturtypischen Unterschiede zwischen ägyptischer und etwa babylonischer Kunst, die statischen Werte, die Eigenart des Raumes usw., alles an mehreren Stellen (vgl. Register). Es ist also überflüssig, solche „Erkenntnisse" unter anderer Verpackung zur Schau zu stellen. Die Strukturforschung als alleiniger Ansatz ist — so ertragreich sie innerhalb ihrer Grenzen bleibt — bei der ägyptischen Kunst gescheitert, und sie ist nach dem Geständnis der besten unter ihnen gescheitert (G. Krahmer, Figur und Raum, S. 65). Denn sie setzt voraus, daß sie die Formsprache der Kunst versteht, wenn sie in ihrer Struktur „die Wirkungsform jener Kraft" aufdecken will, „die in der Kunst als Symbol an die Stelle der kosmischen oder göttlichen Energien trete" (G. von Kaschnitz-Weinberg, Bemerkungen zur Struktur der ägyptischen Plastik, Kunstwiss. Forschungen,

Frankfurter Verlagsanstalt, Berlin 1933, Bd. 2). Die Kunstsprache verstehen gelernt haben wir aber allenfalls bei der unserem Weltbild gemäßen, der perspektivischen, Darstellweise, jedoch das uns fremde Weltbild hat eine grundsätzlich andere Formsprache. Diese zu verstehen, dazu müssen wir uns erst langsam und vorsichtig herantasten.

[5] Es ist selbstverständlich, daß bei dieser Art „von innen her" (was ich nicht mit psychologistisch zu verwechseln bitte) gar nicht genug an ägyptologischem Wissen vorausgesetzt werden kann, vor allem auch die (textlichen) Aussagen der Ägypter über sich selbst herangezogen werden müssen — wollen wir nicht unbeweisbarer Spekulation verfallen. Dabei bin ich mir klar, daß wir „zwar vieles wissen", doch nichts gegen das viele, das wir nicht wissen, aber doch wissen sollten, ehe wir uns einer solch schwierigen Frage stellen. Auch das sei zugegeben, daß vorliegende Darstellung ausführlicher unterbaut werden sollte, als dies im Rahmen eines Nachwortes möglich ist. Was mir trotz all der Bedenken den Mut gibt zu dem Unternehmen, ist — um es noch einmal zu sagen — die Verpflichtung, die ich gegen den Autor des Werkes fühle, ehe es durch Interpretationen, die ihm nach des Schreibers Meinung nicht gerecht werden, verschüttet ist. Aber neben jenen, die meine Versuche verfrüht schelten, mögen andere stehen, die mit der Darlegung über Aspektive und die Charakterisierung der ägyptischen Kunst als aspektivisch eine Binsenwahrheit zu erfahren meinen. Diese wollen sich geduldig bescheiden mit dem Bemühen, den Ausdruck etwas gewissenhafter einzuführen und festzulegen und ihn abzuwägen gegen andere ihn tangierende oder auch ihn überschneidende Bestimmungen. Im ganzen können wir nicht mehr erwarten, als daß es uns gelingt, einen Fingerzeig zu geben nach der Richtung, in der die Lösung liegen dürfte.

[6] Es ist beunruhigend, den Wirrwarr von vermeintlich kennzeichnenden Bezeichnungen durchzumustern; teils rührt er daher, daß die Merkmale nicht fundamental genug gesehen sind, also nicht durchtragen und deshalb auf der Strecke bleiben, teils daher, daß die Spannung ihrer Polarität nicht ausreichend geklärt ist. So etwa kann mit dem überstrapazierten Ausdruck „Psychologismus" oder „Psychologie" je nach dem Ansatz des Forschers ganz verschiedenes gemeint sein; ähnlich verhält es sich mit den Objekt-Subjekt-Kreisen; von beiden Begriffspaaren wird im Text kurz die Rede sein. Wenn sich die neuere Forschung angestrengt wehrt gegen die „psychologische" Forschungsrichtung und die Kunstwerke zu „psychologischen Prüfungszwecken ihrer Epoche mißbraucht" glaubt, so darf dem entgegengehalten werden: Nicht nur nach der „großen Analogie zwischen Mensch und Welt" (Schopenhauer) oder Herders „großer Analogie der Natur" als geistiges Medium zwischen Subjekt und Objekt „begegnet der Geist in der objektiven Naturordnung dem Geheimnis seines eigenen Ursprungs" (C. F. von Weizsäcker) wie umgekehrt — „im Seelengrund der Schlüssel zu den Hieroglyphen der lebendigen Natur liegt" (Spranger), sondern nach der Analogie zwischen Mensch und Kunst begegnet der Geist im Kunstgefüge dem Geheimnis der menschlichen Seele ganz ebenso, wie im Seelengrund der Schlüssel zu den Rätseln der Kunstordnung liegt. Es ist daher gleichberechtigt, an welchem Ende der Forscher ansetzt — ganz abgesehen davon, daß wir hier primär gar nicht die Frage nach der Kunst*form* stellen, sondern nach der logischen Basis ihrer Form, strenggenommen also ein Gebiet der Erkenntnislehre und nicht der Kunstbetrachtung behandeln.

[7] Während der Drucklegung dieses Buches ist zu dem Thema die Jean Capart und Heinrich Schäfer gewidmete gründliche Bearbeitung von H. Asselberghs erschienen: Chaos en Beheersing, Leiden 1961.

[8] Falsch wäre der Gedanke, das Bild setze sich mosaikartig zusammen, denn der Künstler wählt einerseits ja aus, wie er andererseits die Idee des Ganzen vor sich

hat. Ebenso falsch ist die Vorstellung, daß die hier gekennzeichnete aspektivische und von Schäfer mit den Produkten von Kindern und Primitiven verglichene Kunst ebenso „kindlich" und „primitiv" sei; gleich ist nur das Erkenntnisverhalten, während die künstlerische Form, soweit Kinder und Primitive dazu überhaupt willens und fähig sind, ihre je eigene Darstellung findet.

[9] In der Musik der Renaissance stellt sich das Streben nach Raumillusion in der Rückwendung zur Monodie dar; vgl. Venezianische und Florentiner Schule, insbesondere die mehrfache im Raum verteilte Aufstellung von Instrumenten und Chören.

[10] Zu all diesen Bestimmungen vgl. am besten W. Wolf: Die Kunst Ägyptens, Stuttgart 1957.

[11] Das von Hildebrand entworfene Gegensatzpaar „Daseins- und Wirkungsform" hat Schäfer abgelehnt, weil es die Phänomene verflache und veräußerliche. — Daß das Gegensatzpaar „naturalistisch-idealistisch" hier falsch am Platz ist, braucht wohl gar nicht gesagt zu werden. — Nicht alle Prädikate, die der Gegenüberstellung von Aspektive und Perspektive gewidmet worden sind, sollen hier auf ihre Brauchbarkeit hin abgewogen werden, aber eine Gruppe verdient Hervorhebung: paraktisch-hypotaktisch. Hier ist ein Ordnungssystem in Anspruch genommen, das uns noch zu beschäftigen hat. Wie sich Hypotaxe mit der Perspektive verbindet, dürfte schon im folgenden Abschnitt deutlich werden.

[12] Daß diese Haupterhebung bezahlt werden muß, dürfte aus dem folgenden hervorgehen.

[13] Um auch diesem Einwand vorzubeugen, sei klargestellt, daß mit „einheitlich" nicht homogen, sondern zentriert (zusammen gesehen) gemeint ist; einheitlich im Sinne von homogen war die ägyptische Kultur mehr als irgendeine.

[14] Was aber etwa den Hang zur Ornamentation angeht, die Vorliebe zur ausgefüllten Ecke bzw. zum Kubus gegenüber der zu Kreis (Kreta) bzw. Zylinder (Babylonien), so gehören diese künstlerischen Elemente in den Bereich formaler Aussage, also zu Schäfers „Ausdrucksschicht". Auch die Neigung zur Abstraktion. Aber trotz des Bestrebens, aus der beliebigen Vielfalt der Natur das verborgene Wesen herauszulichten, bleibt der ägytische Künstler anschaulich, wie jede ägyptische Begriffsbildung im Gegenständlichen verhaftet bleibt, so daß selbst Symbole wieder leibhaftig werden und handeln können.

Dafür, daß der Ägypter der Anschauung verhaftet bleibt, bietet die Schrift ein vorzügliches Beispiel, die Schrift nicht nur als Form, auch als Methode: Keine andere Schrift ist je so dem Bilde treu geblieben wie die ägyptische, sondern hat sich mehr und mehr zu Zeichen entwickelt; und obwohl dem Schriftsystem ein Alphabet inhärierte, haben die Ägypter davon niemals Gebrauch gemacht. Ein anderes der vielen Beispiele steht vor uns mit der Wissenschaft, die sich in Ägypten von der Anschauung nur bis zur paradigmatischen Regel entfernte, aber nicht in die eisige Höhe des abstrakten Lehrsatzes. Siehe dazu ausführlicher S. 416/417.

[15] Mir scheinen Fremdwörter, wo nicht eitel gebraucht, in der Wissenschaft zur unmißverständlich-eindeutigen Bezeichnung notwendig und bei dem internationalen Charakter der Wissenschaft dort sogar wünschenswert, wo sich eine Qualität über die Sprachgrenzen hinweg einheitlich bezeichnen läßt.

[16] Nicht zufällig, wie wir am Ende unserer Ausführung zu zeigen versuchen. Vgl. S. 421 ff.

[17] Wir können in diesem Zusammenhang auf den Tastvorgang verzichten.

[18] Der hier denkbare Einwand, daß auch die Perspektive Ansichten oder Ausschnitte wähle für jedes ihrer Bilder, würde die eigentliche Differenzierung der Begriffe Aspektive-Perspektive, wie sie oben dargelegt wurde, verkennen. Bei ausreichendem Pressen bringt man die divergierendsten Begriffe zusammen, und doch ist andererseits aus

gleicher Grundbedeutung des „Wort"paares Mythos-Logos der fast gegensätzlich formulierte Unterschied ganzer Weltalter entwickelt worden, der aspektivischen bzw. perspektivischen. Der Mythos hat partikularen Sinn, während Logos auf den unbedingtem Sinn tendiert. Seine Ausdrucksweise ist stets mit anderem verknüpfbar.

[19] Nur nebenbei sei darauf hingelenkt, daß es auch kaum ein „wahres" Sein neben einem „scheinbaren" gibt, ja überhaupt kaum verschiedene Grade von Wirklichkeit, auch kein vorder- bzw. hintergründiges Dasein. Selbst Bild und Gegenstand fallen weitgehend zusammen, so wenig ist eine Scheidewand zwischen Vorstellung und Wirklichkeit aufgerichtet. Ideelles und Reelles, Sein und Bedeutung, auch sie verschmelzen miteinander.

[20] Die Wichtigkeit der Begrenzung und die Beziehung der Streifenordnung zum Fehlen der Bildtiefe ist bereits von Schäfer, S. 201, hervorgehoben.

[21] Wir dürfen hier nochmals einräumen, daß wir innerhalb des gesamten Überblicks einmal das von Schäfer gebotene Material voraussetzen, außerdem uns im Rahmen eines Nachwortes beschränken müssen auf die wesentlichen Fakten. Von bezeichnenden Ausnahmen soll kurz die Rede sein (S. 419), andere Abweichungen oder Varianten betreffen weder den Grundcharakter noch damit das Grundproblem. Sich dies zu vergegenwärtigen, müssen wir dem guten Willen des Lesers unterstellen.

[22] Indem wir von „Kontinuum, Phase, Stadium" oder „übergangslos, unvermittelt" und „nebeneinander" oder, andererseits, von „Verlauf und Unendlichkeit" sprachen, hat das Begriffspaar der Anschauungsformen Raum und Zeit bereits angeklungen.

[23] Was nicht etwa im Gegensatz zu „unendlich" verstanden werden darf; vgl. zum Begriff S. 409 unten.

[24] Wenn die Ägypter der typischen Form zuneigen und nicht der naturähnlichen Abbildung, so ist damit keineswegs auf die individuelle Zuweisung verzichtet, im Gegenteil: Sie wird durch die Namensgebung mit aller Entschiedenheit angestrebt.

[25] „Dynamisch" ist hier nicht im Sinne Schäfers, S. 327, verstanden, sondern als organisch-dynamisch in bewußtem Aufgriff der kunsthistorischen Terminologie.

[26] Wenn G. Kaschnitz-Weinberg, Bemerkungen zur Struktur, S. 19, behauptet, daß der Ägypter ein gewöhnliches Tier anders als ein vergöttlichtes stilisiert habe, so beruft er sich auf einen schiefen Vergleich, da die beiden Tiere aus verschiedenen Zeiten stammen. Stil ist aber nicht das, was uns hier beschäftigt.

[27] Auch die Erfindung der Schrift, deren Sinn sich darin erfüllt, daß sie das flüchtige Wort über Raum und Zeit hinweg fixiert, gehört in diesen Gedankenkreis.

[28] Vgl. die Studie von E. Otto in: Die Welt als Geschichte, Bd. 14, 1954, S. 135ff. Auf jene Doppelheit der Zeitvorstellungen, der mythischen und der geschichtlichen, dürfte auch die Zweiheit des Ausdrucks für Ewigkeit, *dt* und *nhḥ*, zurückgehen, was hier freilich in Anbetracht der Schwierigkeit des Problems nicht dargestellt werden kann, weil ich ein umfangreiches Beweismaterial ausbreiten müßte.

[29] Wir beobachten beim heutigen Bauern und beim Kinde eine entsprechende Auffassung des Begriffspaares; was außerhalb des Erlebnishorizontes vor sich geht, ist „weit", oder gar „im Ausland"; Kaiser Karl der Große war der Gemahl der Kaiserin Maria Theresia, oder König Friedrich der Große jener der Königin Luise.

[30] Zum Verständnis der mythischen Vorstellung von Zeit und Raum vgl. die beiden Aufsätze von H. Brunner, Zum Zeitbegriff der Ägypter, Studium Generale, 1955, S. 584 ff. und zum Raumbegriff der Ägypter, Studium Generale, 1957, S. 612 ff.

[31] Zu dieser Lautstärke war Ägypten nach dreimaligem crescendo gelangt: Im AR wie im MR und nun wieder im NR ist das Anschwellen zu beobachten, wie W. Wolf in: Die Kunst Ägyptens eindrücklich herausgearbeitet hat.

[32] Zahllose Einzelheiten wären hier zu nennen wie beispielsweise die Mundbewegung (Schäfer, S. 299), ganz abgesehen von den Wandlungen im großen wie die Farbgebung der Malereien; wir überlassen, sie aufzuspüren, der Findigkeit der Leser, denen das Register, besonders unter NR, als Hinweis diene.

[33] Daß die Ägypter das Ganze durch Addition von zwei Teilen ausdrücken, hat zuerst E. Otto gesehen in: Studia Aegyptiaca I, Analacta Orientalia 17, S. 10 ff., bes. S. 35. Danach von mehreren entfaltet.
Zur Verselbständigung der Einzelteile bietet die Fabel vom Kopf und Leib und alles, was in den Gedankenkreis der verabsolutierten Glieder gehört, treffliche Anschauung. Vgl. dazu H. Ranke, Die Vergottung der Glieder des menschlichen Körpers bei d. Ägyptern in: OLZ 27, 1924, Sp. 558–564. W. R. Dawson, Protection of Parts of the Body by the Gods in: Aegyptus 11, 1931, 26 f. O. Firchow, Die Mischgestalt des Toten in: MIO 1, 1953, S. 313–325 oder A. Hermann in: Grapow-Festschrift, S. 127 und ders., Zergliedern und Zusammenfügen in: Numen 3, 1956, S. 95 und ders in: Jahrbuch für Antike u. Christentum 1961, S. 101 mit Hinweisen.

[34] Sehr gute Zusammenstellung der unterschiedlichen Merkmale bei W. Wolf: Die Kunst Ägyptens, Stuttgart 1957, S. 262 ff u. ö.

[35] Auch die Schiefheiten meiner eigenen früheren Versuche in dieser Richtung sind zu korrigieren und werden hier ausdrücklich zurückgenommen. So die betreffenden Teile der Aufsätze: Die Darstellweise in der ägyptischen Kunst, ein Wahrheitsproblem, in: Universitas 1953, Heft 5, S. 481–492; Die Geburtsstunde des zeitbewußten Menschen in Altägypten in: Universitas 1957, Heft 5, S. 497–508; The Rise of Conciousness in Ancient Egypt in: Universitas, English Language Edition 1959, Vol. 3, No. 1, S. 71–78.

[36] Für alle Lebensäußerungen könnte dies nun wieder gezeigt werden. Anstelle des vielen, das zu sagen wäre, ein ganz beliebiges Beispiel: Einer gescheiten Besprechung zu M. Frischs „Andorra" entnehme ich die Stelle: „Frisch hat mit ‚Andorra' einen besonderen Stil geprägt: das Nebeneinander von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, das Beieinander von Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem überschreitet alle gesetzten Grenzen von Raum und Zeit." – Man vergleiche auch das ähnliche Beieinander in G. Gaisers „Schlußball", um nur irgendein Werk zu nennen. – Geradezu gefährlich ist die Aufspaltung des Menschen in seine Rollen, so daß er als verantwortungstragendes Ganzes in Auflösung begriffen ist. – Für die Musik sei an den Weißen Schrei der Elektronenmusik erinnert. – Es ist wohl nicht zu kühn, hier auch daran zu denken, daß wir heutzutage Astronauten ausbilden, Leonardo da Vinci die ersten Flugmaschinen entwarf, Ikaros zwar scheiterte, aber sich aus eigener Kraft zum Fluge aufgeschwungen hatte, indes Etana unter den Fittichen des Adlers emporgetragen wird, bis er den Mut verliert; die Ägypter haben ihr Land kaum einmal von einem Hügel aus gesehen, vielleicht sogar ihre „Standlinie" im Flußufer erkannt, wenn sie auf dem tiefer gelegenen Nil mit ihren Schiffen durchs Land zogen.

DIE QUELLEN DER BILDER

Die eingeklammerten Seitenziffern geben die Stellen an, wo die Bilder erwähnt sind.

A) BILDER IM TEXT

(Die erste Ziffer zeigt den Standort)

1 (S. X; 22) Berlin 11978.
2 (S. X; 22) Wie Abb. 1.
3 (S. 1; 50; 228) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 1 Taf. 35.
4 (S. 11; 27) Deutsche Literatur-Zeitung Bd. 47, 1926 S. 1881.
5 a (S. 12) Teilbild aus Taf. 5,2 oben rechts.
5 b (S. 12) Propyl. 2^3, 190.
5 c (S. 12) J. H. Breasted, Geschichte Ägyptens S. 323 links unten.
6 (S. 14; 261) W. M. Finders Petrie, The roy. tombs Bd. 2 Taf. 20.
7 (S. 14; 261) Wie Abb. 6 aber Taf. 23.
8 (S. 21) M. A. Murray, Saqqara mastabas Bd. 1 Taf. 1.
9 a (S. 21) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 1 Taf. 14.
9 b (S. 21) L. Borchardt (Cat. gén. Kairo), Statuen und Statuetten Bd. 1 S. 16 Nr. 15.
10 (S. 21; 43) Wie Abb. 9 a.
11 (S. 21; 22; 60) N. de G. Davies, The mastaba of Ptahhetep Bd. 2 Taf. 27.
12 (S. 22) Berlin 14200.
13 (S. 22; 43) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 2 Taf. 68.
14 (S. 26; 25) J. Ph. Lauer, La pyramide à degrés Bd. 2 Taf. 38.
15 (S. 35; 190; 288) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 65 Taf. 7.
16 (S. 35; 190) Beschreibg. d. äg. Slg. (Leiden) I, (AR) Taf. 23.
17 (S. 43) Mitt. Inst. Kairo Bd. 1 Taf. 17.
18 (S. 44) H. Schäfer, Leben, Ewigkeit und ägyptische Kunst S. 113 Abb. 4.
19 (S. 53; 52; 55) R. Weill, Les orig. de l'Eg. pharaon. Teil 1, La 2e et la 3e dyn. Taf. 5.
20 (S. 53; 52) Hildesheim, Pelizaeus-Mus., Kammer des Wehemka.
21 (S. 53; 52) E. Chassinat — Ch. Palanque, Une camp. de fouilles dans la nécr. d'Assiout Taf. 36.
22 (S. 60) Atlas II, 167.
23 (S. 67; 68) Nach Photogr.
24 (S. 67; 68) Wie Abb. 23.
25 (S. 69) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 3 Taf. 18.
26 (S. 75; 165) E. Hernández-Pacheco.
27 (S. 76; 75; 156; 260) G. Möller, Hierat. Paläogr. Bd. 2, 13. 193. 241.
28 (S. 79; 78) H. O. Lange — H. Schäfer (Cat. gén. Kairo), Grab- und Denksteine Bd. 4 Taf. 80.
29 (S. 79) Berlin 18529.
30 a (S. 82) Propyl. 2^3, 408.
30 b (S. 82) Reliefbruchstück, Privatbesitz.
30 c (S. 82) Atlas I, 153.
31 (S. 83; 82) Schematische Zeichnungen.
32 (S. 98; 108; 112; 120; 209) Nach dem Urbilde.
33 (S. 101) Nach dem Urbilde.
34 (S. 102; 131; 247; 322) J. Rosellini, Mon. stor. Taf. 49.

35 (S. 103; 104; 109; 111; 118) Nach den Urbildern.
36 (S. 103; 104) Nach den Urbildern.
37 (S. 104; 173) Relief in Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gew. Das Randmuster nach (E. A. Wallis Budge), The book of the dead; Facs. of the pap. Of Ani Taf. 34.
38 (S. 104) Ägypten S. 223.
39 (S. 105; 104) P. Lacau (Cat. gén. Kairo), Sarc. antér. au nouv. emp. Bd. 1 Taf. 50.
40 (S. 105) G. Jéquier, Les frises d'objets des sarcophages du moyen empire S. 28 Abb. 77.
41 (S. 105; 112; 176) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 89.
42 (S. 105) Wie Abb. 41. Nach V. Denon (Voy. dans la basse et la haute Eg. Bd. 2 Taf. 135, 19) aus Theben.
43 (S. 106; 104; 105; 149; 230; 264; 292; A 324) a bis d. E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 2 Taf. 73. 76. 79. 82. — e. (A 200) A. H. Gardiner — Nina de G. Davies, The tomb of Huy Taf. 20.
44 (S. 107; 106; 108) Freie Zeichnung.
45 (S. 107; 127; 154) Beaux arts, 15. März 1935 (Nr. 115) S. 2.
46 (S. 107) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 70 S. 11 Abb. 12.
47 (S. 108) A. H. Gardiner — Nina de G. Davies, The tomb of Huy Taf. 18.
48 (S. 108; 114; 363; A 144; A 192) Teilbild aus Abb. 248 links.
49 (S. 108; 104; 109; 323) Nach dem Urbilde.
50 (S. 108; 322) G. Steindorff, Das Grab d. Ti Taf. 133.
51 (S. 108) Nach den Urbildern.
52 (S. 109; 110) Atlas III, 39.
53 a (S. 110; 332) H. Schäfer, Hilfen zur Erforschung ägyptischer und anderer „vorgriechischer" Kunst S. 171 Abb. 6.
53 b (S. 110; 111) M. H. Swindler, Ancient painting from the earliest times to the period of Christian art Abb. 269.
54 (S. 111; 112) Nach dem Urbilde.
55 (S. 112; 113; 144) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 4 Taf. 6.
56 (S. 113; 172; 183; 184; 235; 300) J. E. Quibell — F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 1 Taf. 26 B.
57 (S. 113; 230) Nach verschiedenen Urbildern in Theben (Atlas).
58 (S. 114) Mémoire de Tôhô-bunka-Gakuin Kyôto kenkyusho Bd. 7 Taf. 92.
59 (S. 115; 114) M. A. Murray, Saqqara mastabas Bd. 1 Taf. 38.
60 (S. 115; 114; 326) P. Lacau (Cat. gén. Kairo), Sarc. antér. au nouv. emp. Bd. 1 Taf. 35).
61 (S. 115; 215) M. A. Murray, Saqqara mastabas Bd. 1 Taf. 37.
62 (S. 115) wie Abb. 60, aber Taf. 40.
63 (S. 115) Wie Abb. 62.
64 (S. 117; 128) Nach dem Urbilde.
65 (S. 118; 115) Nach den Urbildern.
66 (S. 119; 61; 108; 145; 146; 239; A 154) A. Gayet, Le temple de Louxor Taf. 66 Fig. 192.
67 (S. 119; 146) J. E. Quibell, The tomb of Hesy Taf. 18.
68 (S. 119; 120) Nach Heidelberg 318 und Malerei in Turin, jetzt bei G. Farina, La pittura eg.
69 (S. 120) J. E. Quibell (Cat. gén. Kairo), Tomb of Yuaa a. Thuiu Taf. 39.
70 (S. 121; 120) Links: Eigene Aufmessung nach dem Urbilde in Kairo. Rechts: J. Gardner Wilkinson – S. Birch, The mann. a. cust. Bd. 1 S. 413.
71 (S. 121; 120) Berlin 13028.
72 (S. 122; 121) Berlin 20363.
73 (S. 122; 61; 121) Atlas I, 306.
74 (S. 122; 131) A. St. G. Caulfeild, The temple of the kings Taf. 9.
75 (S. 122; 127) E. Naville, Deir el bahari Bd. 2 Taf. 45.
76 (S. 123; 122; 150) Granitsarg Cufu-anchs in Kairo, nach Photogr.
77 (S. 123; 150; 363) M. A. Murray, Saqqara mastabas Bd. 1 Taf. 38.
78 (S. 123; 150) Berlin 4358.
79 (S. 124; 123; 264; 288; 295) R. Lepsius, Denkm. Abt 3 Bl. 215 = 299,69.

80 a (S. 124; 123) Metropolitan Museum of Art. Bulletin. (The Egyptian expedition) 1925/26 S. 7 Abb. 3.
80 b (S. 124; 123) N. de G. Davies, The tomb of Ken-Amūn at Thebes Bd. 2 Taf. 11 a und Bd. 1 Taf. 11.
81 (S. 124; 125) Berlin 20039, Ann. du Serv. Bd. 53 Taf. 19.
82 (S. 125; 126; 188) P. E. Newberry — F. Ll. Griffith, Beni Hasan Bd. 2 Taf. 4.
83 (S. 126; 127; 154) W. M. F. Pertrie, Dendereh Taf. 8,2.
84 (S. 126; 127) Th. Koch-Grünberg, Anf. d. Kunst im Urwalde Taf. 30.
85 (S. 128; 126; 131; 148) Wie Abb. 84, aber Taf. 9.
86 (S. 129) Nach einer Photogr. = Atlas I, 4 a.
87 (S. 129; 130) A. Mariette, Denderah Bd. 4 Taf. 31.
88 (S. 129; 130; 209) E. Naville, Das äg. Totenb. Bd. 1 Taf. 174.
89 (S. 130; 215; 253) Berlin 20488.
90 (S. 130) G. Daressy (Cat. gén. Kairo), Ostraca Taf. 15.
91 (S. 130; 131) N. de G. Davies, The tombs of two officials Taf. 4.
92 (S. 130; 131; 173) a, b. J. E. Quibell, The tomb of Hesy Taf. 21, 70; Taf. 22, 78. — c. N. de G. Davies, The tomb of two sculptors Taf. 11—14.
93 (S. 130; 131; 132; 173; 175; 176) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 37 S. 83. — b. Berlin 1108. — c. P. Lacau (Cat. gén. Kairo), Sarc. antér. au nouv. emp. Bd. 1 Taf. 32. — d. J. Capart, Chambre funér. Taf. 4.
94 (S. 131) Atlas I, 93.
95 (S. 131; 172; A 243) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 37.
96 (S. 132; 131; 169; 243) Wie Abb. 95, aber Taf. 50, ergänzt.
97 a (S. 132; 114; 131; 169; 243; 253) F. W. v. Bissing — H. Kees, Das Re-Heiligt. d. Kgs Ne-woser-re Bd. 2 Bl. 1, 2.
97 b (S. 132; 169; 243) Cod. Magliabecchiano XIII, 3. Ed. Rom 1904, Bl. 67.
98 (S. 133; 132; 149; 173; 175) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 98 d.
99 (S. 133; 132) Proc. of the soc. of bibl. arch. Bd. 35 Taf. 46.
100 (S. 133; 132; 235) Th. Dévéria, Le pap. de Neb-qed Taf. 3.
101 (S. 133; 132) J. Dümichen, Res. d. arch.-phot. Exped. Bd. 1 Taf. 8.
102 (S. 133; 134; 141; 235) C. Leemans, Äg. hierogl. Lijkpap. (T. 2) Leiden Taf. 8.
103 (S. 134; 220; A 174) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 3 Taf. 11.
104 (S. 135) Mitt. Inst. Kairo Bd. 8 S. 147 Abb. 3.
105 (S. 135) Mitt. Inst. Kairo Bd. 8 S. 150 Abb. 5.
106 (S. 136) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 1 Taf. 52.
107 (S. 137; 134; 136; 139; 141) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 1 Taf. 26.
108 (S. 137; 113; 134; 136; 139; 140; 141; 206) Wie Abb. 107, aber Taf. 18.
109 (S. 137; 134) Schematische Zeichnung. Auf Grund einer Zeichnung von L. Borchardt.
110 a (S. 138; 137) W. M. F. Petrie, Deshashe Taf. 4.
110 b (S. 138; 266) J. E. Quibell — A. G. K. Hayter, Teti pyramid, north side, Titelbild.
111 a (S. 138) N. de G. Davies, The tomb of Menkheperrasonb. Taf. 8.
111 b (S. 138) Freie Zeichnung.
112 (S. 139; 136; 206) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 44 S. 59 und 61.
113 (S. 140; 141) H. Junker — H. Schäfer, Nub. Texte (Schrift. d. Sprachenkomm. d. Ksl. Ak. d. Wiss. Wien 1913) S. 107).
114 (S. 142; A 158) W. M. F. Petrie, The roy. tombs Bd. 2 Taf. 4.
115 (S. 142; 235; A 303) J. Gardner Wilkinson – S. Birch, The mann. a. cust Bd. 1 S. 371.
116 a (S. 142; 143) Atlas I, 245.
116 b (S. 142; 143; 220) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 6 Taf. 18.
117 (S. 142) Berlin 12694.
118 (S. 144) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 1 Taf. 9.
119 (S. 145; 61) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 125.
120 (S. 145; 17; A 154) F. W. v. Bissing — H. Kees, Das Re-Heiligt. d. Kgs Ne-woser-re Bd. 2 Bl. 23.
121 (S. 145) G. Lefébvre, Le tomb. de Petosiris Bd. 3 Taf. 10.
122 (S. 146; 108; 119; A 153) J. E. Quibell, The tomb of Hesy Taf. 18.

123 (S. 146) J. E. Quibell, The tomb of Hesy Taf. 15.
124 (S. 147; 145; 146; 182; 306) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 61 a.
125 (S. 147; 145; 146; 181; 182) Wie Abb. 180, aber Bl. 42 a.
126 (S. 147; 110; 145; 146; 190; 254; A 228) G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 16. 17.
127 a (S. 148) Journ. of eg. arch. Bd. 11 Taf. 5.
127 b (S. 148; 149) J. E. Quibell – A. G. K. Hayter, Teti pyramid, north side Taf. 9.
128 (S. 148; 149) P. E. Newberry, The life of Rekhmara Taf. 20.
129 (S. 149) Atlas I, 155.
130 (S. 149; 151) G. Reisner (Cat. gén. Kairo), Amulets Taf. 25 Nr. 12501.
131 (S. 150) Hildesheim, Pelizaeus-Mus., Kammer des Wehemka.
132 (S. 150) Atlas I, 153.
133 (S. 150) H. E. Winlock, Bas-reliefs from the temple of Ramses I at Abydos, Metrop. Mus. of art, New York Abb. 4.
134 (S. 152; 151; 328) Berlin 1883. Propyl. 2^3, 341,1.
135 a (S. 152; 151) Atlas III, 16.
135 b (S. 152; 151) Atlas III, Nachtrag zum Text zu Taf. 25 Abb. 2.
136 (S. 153; 114; 298) Berlin 18539 = Taf. 24,2.
137 (S. 154) Wie Abb. 144, aber Taf. 76.
138 (S. 155) Zeitschr. d. Deutsch. Morgenl. Ges. Neue Folge Bd. 3 Taf. 2,2.
139 (S. 157) H. Schäfer, Priestergräber S. 105.
140 (S. 159) W. M. Finders Petrie Roman Ehnasya: – a. Taf. 63,65. – b. Taf. 65,18. – c. Taf. 64,70.
141 (S. 160; 76; 159; 284; A 301) D. Randall Maciver – A. C. Mace, El Amrah a. Abydos Taf. 14.
142 (S. 162; 160; 237) Wie Abb. 137.
143 (S. 163; 162) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 209.
144 (S. 165; 27; 76; 154; 162; 164; 166; 169; 196; 202; 250; 251; 284) J. E. Quibell – F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 2 Taf. 75.
145 (S. 166; 243) Ägypten S. 557.
146 (S. 167) Nach dem Urbilde.
147 (S. 168; 167) Mitt. Inst. Kairo Bd. 8 S. 151 Abb. 6.
148 (S. 168; 167) P. E. Newberry, The life of Rekhmara Taf. 18.
149 a (S. 168) Nach dem Urbilde in einer auswärtigen Slg.
149 b (S. 168) E. Prisse d'Avennes, Mon. ég. Taf. 33.
150 (S. 169; 155; 172) Berlin 14593.
151 (S. 170; 151; 172; 199; 212; 243; 244) J. Dümichen, Res. d. arch.-phot. Exped. Bd. 1 Taf. 8.
152 (S. 171; 210) U. Bouriant u. a., Mon. . . . du culte d'Atonou Taf. 1.
153 (S. 172) N. de G. Davies, The mastaba of Ptahhetep Bd. 2 Taf. 15.
154 (S. 173; 176) G. Jequier, Tombeaux de particuliers contemporains de Pepi II Taf. 6 u. 7.
155 (S. 174; 167; 173; 205; 244) Atlas I, 49.
156 (S. 174; 134; 150; 173; 205; 218) N. de G. Davies, The mastaba of Ptahhetep Bd. 1 Taf. 14.
157 (S. 174) H. O. Lange – H. Schäfer (Cat. gén. Kairo), Grab- und Denksteine des mittleren Reiches Bd. 4 Taf. 91 Abb. 558.
158 (S. 174) Wie Abb. 156, aber Taf. 15.
159 (S. 175; 195) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 98 a.
160 (S. 175) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 31 S. 1.
161 (S. 175; 176) P. Lacau (Cat. gén. Kairo), Sarc. antér. au nouv. emp. Bd. 1 Taf. 33.
162 (S. 176) N. de G. Davies, The tomb of two sculptors at Thebes Taf. 11.
163 (S. 178; 184; A 221) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 3 Taf. 25 G.
164 (S. 179; 28; 178) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 36.
165 (S. 180; 179) Schematische Zeichnung.
166 (S. 181; 52; 55; 180; 308; 309) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2, Bl. 21.
167 (S. 181; 35; 52; 55; 180; 309) Wie Abb. 166, aber Bl. 20.
168 a (S. 181; 114; 146; 180; 182) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 10 a.
168 b (S. 181; 114; 146; 180; 182) A. H. Gardiner – Nina de G. Davies, The tomb of Amenemhet Taf. 18.

169 (S. 184; 187; 209) J. E. Quibell — F. W. Green, Hierakonpolis Bd. 1 Taf. 19.
170 (S. 184) Propyl. 2 [3], 185,3.
171 (S. 184) Wie Abb. 170.
172 (S. 185; 17; 184) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 4 Taf. 22.
173 (S. 185) Teilbild aus Abb. 205 oben.
174 (S. 185; 184; 187) Teilbild aus Abb. 233 Mitte.
175 a (S. 186) Atlas I, 204.
175 b (S. 186) Wie Abb. 175 a.
176 (S. 187; 186; 191) Atlas I, 233.
177 (S. 187; 58) N. de G. Davies, The tomb of two sculptors et Thebes Taf. 5.
178 a (S. 189; 188; 191) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 74 S. 33 Abb. 9.
178 b (S. 189; 188; 191) H. Kühn, Kunst und Kultur der Vorzeit S. 278 Abb. 68.
179 (S. 189; 167; 188; 235) N. de G. Davies, The Rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 1 Taf. 5.
180 (S. 190; 306; A 228) Wie Abb. 124, aber Bl. 129.
181 (S. 190; 191) M. A. Murray, Saqqara mastabas Bd. 1 Taf. 37.
182 (S. 190; 191; 192; 193; 196) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 164.
183 a (S. 192; 191) L. Klebs, Die Reliefs des Alten Reiches S. 85 Abb. 68.
183 b (S. 192; 191) Atlas I, 136.
184 (S. 193; 192; 196; 208; 329) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 2 Taf. 39 = Atlas II, 92.
185 (S. 193; 192) Wie Abb. 182, aber Bl. 161.
186 (S. 193; 192; 195) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 7.
187 (S. 194) Kinderzeichnung.
188 (S. 195; 194; 204; 230) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 3 Taf. 21.
189 (S. 195; 194) Schematische Zeichnungen.
190 (S. 198; 197; A 290) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 95.
191 (S. 198; 197) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 5 Taf. 5.
192 (S. 200; 201) N. de G. Davies, The tomb of Antefoker Taf. 6,7.
193 (S. 201; 17; 202; 220) J. Gardiner Wilkinson — S. Birch, The mann. a. cust Bd. 2 S. 92.
194 (S. 204; 174) Ph. Virey, Le tomb. de Rekhmara Taf. 5.
195 (S. 205; A 243) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 2 Taf. 9.
196 (S. 206; 205; 242) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 1 Taf. 11.
197 (S. 206; 197; 244) F. Ll. Griffith — P. E. Newberry, El Bershe Bd. 1 Taf. 21.
198 (S. 206; 208) H. O. Lange — H. Schäfer (Cat. gén. Kairo), Grab- und Denksteine Bd. 4 Nr. 20007.
199 (S. 207; 172; 208; 236) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 111 a.
200 (S. 207; 172; 208; 236) Wie Abb. 199, aber Bl. 13.
201 (S. 207; 172; 208; 236; 259) Wie Abb. 199, aber Bl. 49 b.
202 (S. 208; 209) Nach dem Urbilde.
203 (S. 209; 293) Berlin 19400.
204 (S. 210; 209) B. Meißner, Grundz. d. bab.-assyr. Plast. Abb. 221.
205 (S. 211; 210; 250; 313) F. Ll. Griffith — P. E. Newberry, El Bershe Bd. 1 Taf. 15.
206 (S. 212; 222) Atlas III, 21.
207 (S. 212; A 366) Atlas I, 404 = M. Mogensen, Le mastaba (Ny Carlsberg Taf. 9 und S. 32.
208 (S. 213; 212) Journ. of eg. arch. Bd. 6 Taf. 20.
209 (S. 213) Atlas III, 55 A.
210 (S. 213; 52; 292) P. Lacau (Cat. gén. Kairo), Sarc. antér. au nouv. emp. Bd. 1 Taf. 25.
211 (S. 213) Beschr. d. äg. Slg. (Leiden) II (MR) Taf. 9.
212 (S. 213; 214; 229; 303) C. Leemans — W. Pleyte, Äg. mon. (Leiden) Abt. 3, M. 5, Taf. 9.
213 (S. 214) Wie Abb. 212, aber M. 15–18 Taf. 4.
214 (S. 215; 214) A. H. Gardiner — Nina de G. Davies, The tomb of Huy Taf. 31.

215 (S. 215; 214) J. Rosellini, Mon. stor. Taf. 131 oberste Reihe rechts, verbessert nach Photogr.
216 (S. 215; 214; 302) Berlin 13297.
217 a (S. 216; 215; 270) J. E. Quibell — A. G. K. Hayter, Teti pyramid, north side Taf. 15 [verbessert nach Photogr.].
217 b (S. 216; 215; 270; 315) N. de G. Davies, The tomb of Nakht, Vorsatzbild und Taf. 15. 16.
218 (S. 216; 215) Philae, Haupttempel, Säulensaal, Ostteil der Rückwand; nach Photogr.
219 (S. 217; 209; 217) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 2 Taf. 57.
220 a (S. 217; 216) Atlas III, 16.
220 b (S. 217) Atlas III, 22.
221 (S. 218; 134; 146; A 175) N. de G. Davies, The town house in ancient Egypt (Metr. Mus. Stud.) Bd. 1 S. 234/235.
222 (S. 219; 218; 222) Atlas I, 366.
223 (S. 219; 218; 222) Atlas I, 112.
224 (S. 219) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 163.
225 (S. 220; 219) E. Schiaparelli, Expl. della „valle delle regine" S. 149.
226 (S. 220) Berlin 1107 = R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 22.
227 a, b (S. 221; 220) N. de G. Davies, The tomb of Ken-Amūn at Thebes Bd. 1 Taf. 42.
227 c (S. 221, 220) Mitt. Inst. Kairo Bd. 4 Taf. 10 a. [Jetzt veröffentlicht: T. Säve — Söderbergh, Four Eighteenth Dyn. Tombs, Taf. 16.]
228 (S. 222; 223) E. A. Wallis Budge, The Greenfield pap. Taf. 84.
229 (S. 222; 220; 223) E. Naville, Das äg. Totenb. Bd. 1 Taf. 28.
230 (S. 223; 224) Schematische Zeichnungen.
231 (S. 224; 143; 225) N. de G. Davies, The tombs of two officials Taf. 14.
232 (S. 225; 19; A 26) G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 132.
233 (S. 226; 194; 199; 209; 224; 225) Wie Abb. 191, aber Bd. 2 Taf. 37.
234 a (S. 227) Mitt. Inst. Kairo Bd. 8 S. 147.
234 b (S. 227; 229) wie 234 a.
235 (S. 227; 228) H. E. Winlock, Models of daily life in ancient Egypt from the tomb of Meket-Re' at Thebes Abb. 52 unten.
236 (S. 229; 228) Eigene Zeichnung nach dem Urbilde im großen Torturme zu Philae.
237 (S. 229) Berlin 29.
238 (S. 229; 230; 231) E. Prisse d'Avennes, Hist. de l'art ég. Atlas Bd. 1 Taf. 20.
239 (S. 230) K. Lange, Ägyptische Kunst Taf. 60.
240 (S. 231; 230) R. Lepsius. Denkm. Abt. 3 Bl. 213.
241 (S. 232) M. A. Calverley, The temple of king Sethos I at Abydos Bd. 2 Taf. 18.
242 (S. 232) Wie Abb. 240, aber Abt. 2 Bl. 52.
243 (S. 233; 232) P. E. Newberry — F. Ll. Griffith, Beni Hasan Bd. 1 Taf. 13.
244 (S. 233; 232) Wie Abb. 234, aber Bd. 2 Taf. 4 und unter Benutzung von Figuren aus J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 100. 101.
245 (S. 233; 232) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 1 Taf. 8.
246 (S. 234; 233) Propyl. 2^3, 679.
247 (S. 235; 236) Atlas I, 13.
248 (S. 237; 30; 236; 310) Berlin 20078 Fr. W. v. Bissing, Sonnenheiligtum Bd. 2 Bl. 16.
249 (S. 237; 178; 180) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 83 b.
250 (S. 238) Atlas I, 63.
251 (S. 243; 242) R. V. Lanzone, Dizion. di mitol. eg. Taf. 304.
252 (S. 243) J. de Morgan u. a., Fouilles à Dahchour Bd. 2 Taf. 22.
253 (S. 244; 114; 242; 243) Berlin 20037 Annales du Serv. Bd. 53 Taf. 12.
254 (S. 246; 244; 245) A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 1 Taf. 2.
255 (S. 247; 167; 245) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 1 Taf. 3.
256 (S. 248; 245) Berlin 15466.
257 (S. 248) J. Strzygowski, Iconographie der Taufe Taf. 5,4.
258 (S. 250; 61; 249) Links: Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 61 Taf. 2. — Rechts: W. M. F. Petrie, Preh. Eg. Taf. 15,49. — Mitte: Schematischer Längsschnitt.
259 (S. 250; 197) A. Gayet, Le temple de Louxor Taf. 36.

260 (S. 250; 169) Schrift. d. Naturf. Ges. Danzig, Neue Folge Bd. 8 Heft 3 Taf. 4.
261 (S. 250; 165; 251) Wie Abb. 144.
262 (S. 251; 102; 197; 205; 206; 244; 252; A 243) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 40.
263 (S. 251; 197; 205; 244; 252) J. Gardner Wilkinson — S. Birch, The mann. a. cust. Bd. 2 S. 212.
264 (S. 252, 251) Nach dem Urbilde.
265 a (S. 252; A 290) Atlas I, 3.
265 b (S. 252) Ph. Virey, Le tomb. de Rekhmara Taf. 27.
266 (S. 252) N. de G. Davies, The rock tombs of Deir el Gebrawi Bd. 2 Taf. 5.
267 (S. 253) N. de G. Davies, The tomb of Nakht Taf. 22 = Atlas I, 178.
268 (S. 255; 254; 256) a. Atlas I, 243. — b. Atlas I, 423. — c. Atlas I, 2. — d. Gelegentliche Verzeichnung von a. — e. J. Gardner Wilkinson — S. Birch, The mann. a. cust. Bd. 2. S. 448. — f. Atlas I, 376. — g. Beschr. d. äg. Slg. (Leiden) NR Gräber Taf. 7. — h. Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 42 S. 130. — i. Atlas I, 245. — k. R. Lepsius, Denkm. Abt. II Bl. 127. — l. Atlas I, 339. — m. Atlas I, 175. — n. Atlas I, 254. — o. Atlas I, 91 c. — p. Atlas I, 339. — q. Atlas I, 144. — r. Atlas I, 91 a. — s. Atlas I, 268. — t. H. O. Lange — H. Schäfer (Cat. gén. Kairo), Denksteine des mittleren Reiches Bd. 4 Taf. 85 Nr. 456 – u. H. W. Müller, Felsengräber von Elephantine Abb. 27. — a bis u sind nur schematische Wiedergaben der Urbilder.
269 (S. 257; 256; 259) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 111 b.
270 (S. 257; 256; 259) Wie Abb. 269, aber Bl. 108.
271 (S. 257; 256; 259; 300; A 241) Beschr. d. äg. Slg. (Leiden) AR Taf. 12.
272 (S. 258; 256; 259) Atlas III, 62.
273 (S. 258; 259) Kosmos 1946, Juli S. 7.
274 (S. 263) Schematische Zeichnungen.
275 (S. 263; 264; A 303) Wie Abb. 274.
276 (S. 264) Berlin 18539 = Taf. 24,2.
277 a (S. 264; A 303; A 304) Propyl. 2^3, S. 266.
277 b (S. 264) Yale University Art Gallery Bulletin 24 (1958) S. 30 Abb. a.
278 (S. 265) A. Böckler, Das goldene Evangelienbuch Heinrichs IV. Taf. I und 38.
279 (S. 265) Hildesheim, Pelizaeus-Mus., Kammer des Hemon = H. Junker, Giza I Taf. 17.
280 (S. 265; A 305) G. Jéquier, Les frises d'objets Abb. 278.
281 (S. 266; 271) Atlas III, 39.
282 (S. 266; 271) Atlas III, 111.
283 (S. 266; 271; 272; A 280) J. E. Quibell — A. G. K. Hayter, Teti pyramid, north side, Titelbild.
284 a (S. 267; 64; 266; 269; 314) N. de G. Davies, The tomb of Rekh-Mi-Re' at Thebes Taf. 64.
284 b (S. 267; 64; 269; 314) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 42 = Propyl. 2^3, 365,1.
285 a (S. 268; 192; 269; A 340) J. Rossellini, Mon. vic. Taf. 93.
285 b (S. 268; 192; 269) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 126.
286 (S. 270; 323) Nach den Urbildern.
287 (S. 271; 272) A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 1 Taf. 8.
288 a (S. 284) Berlin 13826; 20304.
288 b (S. 284) Berlin 20132.
289 (S. 285; 291; 292; 307) Codex Borgia 48, Cinateotl d. Südens, nach E. Seler.
290 (S. 286; 285; A 101) Berlin 13824. 13826. 14314. 14362. 15129. 19120.
291 (S. 288; 287) Atlas II, 158.
292 (S. 288; 287) Seemann-Kröner, Kunstgesch. i. Bildern, Neue Bearb., F. Winter, Kret.-myk. Kunst Taf. 88,5.
293 (S. 288; 287) Nach dem Urbilde.
294 (S. 288) Berlin 22588.
295 (S. 293; 269; 292) Atlas I, 287.
296 (S. 293) J. Rosellini, Mon. civ. Taf. 134.
297 (S. 294) G. Roeder (Cat. gén. Kairo), Naos Taf. 80 g. h.
298 (S. 294) R. Lepsius, Denkm. Abt. 3 Bl. 198.
299 (S. 296; 288) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 53 S. 63.
300 (S. 296) Atlas I, 423.

301 (S. 296; A 329) Berlin 1191.
302 (S. 297) Berlin 22881.
303 (S. 298) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 74 S. 27 Abb. 3.
304 (S. 299) British Museum, Wall decorations Taf. 4.
305 (S. 299) Zeitschr. f. äg. Spr. Bd. 75 Taf. 8 b.
306 (S. 304; 169; 303) W. M. Finders Petrie, Tarkhan Bd. 2 Taf. 6.
307 (S. 304; 305) L. Borchardt, Das Grabdenkm. d. Kgs. Sahu-re Bd. 2 Bl. 47.
308 (S. 306; 305) R. Lepsius, Denkm. Abt. 2 Bl. 72 a.
309 (S. 306) Oben Berlin 21784, unten 1186.
310 (S. 306; 186; 307) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 6 Taf. 7.
311 (S. 309; 177; 308) Berlin 3316.
312 (S. 311) N. de G. Davies, Ancient egyptian paintings Taf. 7.
313 (S. 311; 292) Links und Mitte Berlin 1121, rechts 21822.
314 (S. 313) Atlas I, 402 = M. Mogensen. Le mastaba (Ny Carlsberg) Taf. 9 und S. 45.
315 (S. 315; 314; A 324) N. de G. Davies, The tomb of Ken-Amūn Taf. 10 a.
316 (S. 315; 314) Forschungen und Fortschritte Jahrg. 15 Nr. 23/24 S. 292.
317 a (S. 316; 315) M. Baud, Les dessins ébauchés de la nécropole thébaine S. 104 Abb. 43.
317 b (S. 316; 315) N. de G. Davies, The tomb of Rekh-Mi-Re' at Thebes Taf. 75.
317 c (S. 316; 315) H. O. Lange — H. Schäfer (Cat. gén. Kairo), Grab- und Denksteine Bd. 4 Taf. 71.
318 (S. 316; 317; A 366) Berlin 813.
319 (S. 323) W. Dörpfeld u. a., Troja und Ilion, Beilage 44. Nach Photogr.
320 (S. 323; 223; 342) F. Studniczka, Die Siegesgöttin Taf. 2.
321 (S. 328; 327) H. Schäfer, Hilfen zur Erforschung ägyptischer und anderer „vorgriechischer" Kunst S. 173 Abb. 4.
322 (S. 328) Propyl. 2 [3], 647 oben.
323 (S. 337; 18; 283; 336; 342; 347) Nach dem Urbilde in d. Tür von Berlin 1108; unter Benutzung von R. Lepsius, Tagebücher Fol. 1 S. 242.
324 (S. 338; 336; 347) A. M. Blackman — M. R. Apted, The rock tombs of Meir Bd. 6 Taf. 30,2.
325 (S. 339; 216; 336; 340; 342) Berlin P. 11775 = Amtl. Ber. a. d. Kgl. Kunstslgn. (Berlin) Bd. 39 S. 105.
326 (S. 340; 216; 336) Zeichnung nach Abb. 325.
327 (S. 340; 336) Zeichnung nach Berlin 8957 [vgl. Propyl. 2 [3], 448,1].
328 (S. 364; 221) Berlin 23007 = Propyl. 2 [3], 448,5.
329 (S. 365; A 141) Atlas I, 91. 2. Berlin 22117. 3. und 4. Freie Zeichnungen.
330 (S. 378; A 250) G. Daressy (Cat. gén. Kairo), Ostraca Taf. 5, 25019.

B) BILDER AUF TAFELN

1 (S. 13; 18; 148; 222; 284; 289; 294; 301) Museum Kairo. Photogr. Marburg.
2,1 (S. 15; 51; 144; 183; 287) Louvre. Photogr. Marburg.
2,2 (S. 286; 310) Ashmolean Museum. Oxford. Photogr. Ashmolean Museum.
2,3 (S. 151; 286; 287; 289; A 315) Berlin 15084. Photogr. Marburg.
3 (S. 16; 36; 51; 125; 144; 183; 263; 265; 286; 301) Brit. Museum. Photogr. Brit. Museum.
4 (S. 81; 231; A 146) Louvre E 11052. Photogr. Louvre.
5,1 (S. 12; 43; 125; 162; 169; 230; 237; 289; 301; 304; A 22) Museum Kairo. Photogr. Marburg.
5,2 (S. 12; 125; 169; 183; 196; 237; 289; 301; 304; 310; 311) Museum Kairo. Photogr. Marburg.
6,1 (S. 183; 184; 236; 243; 289) Ashmolean Museum. Oxford. Photogr. Ashmolean Museum.
6,2 (S. 13; 51; 304) Teilbild aus Taf. 5,2. Aufnahme von R. Anthes nach dem Urbilde in Kairo.
7 (S. 107) Louvre. Photogr. Marburg.

8,1 (S. 289, 328) Zeitschr. äg. Spr. Bd. 35 S. 8.
8,2 (S. 285; 289) W. M. F. Petrie u. a., Abydos Bd. 1 Taf. 4.
8,3 (S. 289) W. M. F. Petrie, Researches in Sinai Taf. 47.
9,1 (S. 80; 107; 289; 291; 304) Museum Kairo. Photogr. Marburg. Vergrößerter Ausschnitt aus Taf. 1.
9,2 (S. 289; 294; 305) J. E. Quibell, The tomb of Hesy Taf. 30,3.
10,1 (S. 51; 81; 172; 245; 311; 312; A 229) Berlin 15756. Photogr. Marburg.
10,2 (S. 161) L. Borchardt (Cat. gén. Kairo), Statuen und Statuetten Bd. 1 S. 16.
10,3 (S. 230) Berlin 16162. Photogr. Berlin.
11 (S. 48; 174; 175) Louvre. Photogr. Louvre.
12,1 (S. 161; 223; A 330) F. W. v. Bissing, Denkmäler ägyptischer Sculptur Taf. 16 a.
12,2 (S. 22; 126[1]); 149; 237; 238; 295; 300; 303; 304) G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 130.
13 (S. 125; 149; 237; 243; 244) Ti, Sakkara. Photogr. Marburg.
14,1 (S. 81; 149; 174; 301; 304; 306; 307; 311; 352) Berlin 1108. Photogr. Berlin.
14,2 (S. 82; 149; 311; 312) Berlin 15321. Photogr. Marburg.
15,1 (S. 162, 249) Berlin 21782. Photogr. Berlin.
15,2 (S. 18; 128; 284; 293; 295) G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 114.
16,1 (S. 19; 121; 122; 220; 222; 225) Beschr. d. äg. Slg. (Leiden) AR Taf. 9.
16,2 (S. 115) G. Steindorff, Das Grab des Ti Taf. 112.
17 (S. 17; 132; 242) Berlin 20036. Photogr. Berlin.
18,1 (S. 17; 184; 188) Berlin 1131. Photogr. Marburg.
18,2 (S. 27; 81; 222) Neferseschem-Ptah, Sakkara. Photogr. Marburg.
19,1 (S. 18; 128) Berlin 15004. Photogr. Marburg.
19,2 (S. 128) Sakkara. Atlas III, 74.
20,1 (S. 206; 245) Berlin 15420. Photogr. Marburg.
20,2 (S. 22; 48) Berlin 1108. Photogr. Berlin.
21 (S. 70; 156; 361) Berlin 16953. Photogr. Marburg.
22 (S. 84; 292; 314; A 24) Berlin 7265. Photogr. Berlin.
23,1 (S. 151; 245; 247) Berlin 1119. Photogr. Berlin.
23,2 (S. 124) A. M. Blackman, The rock tombs of Meir Bd. 2 Taf. 25,2.
24,1 (A 280) J. J. Tylor, The tomb of Sebeknekht Taf. 2.
24,2 (S. 153; 186; 264; 298) Berlin 18539. Photogr. Berlin.
25,1 (S. 22; 128; 167; 237; 238; 243; 244; 245; 247; 254; 292; 301) Atlas I, 2
25,2 (S. 48) N. de G. Davies, The tomb of Nakht Taf. 10,2.
26 (S. 78; 195) Ramose, Theben. Photogr. Marburg.
27,1 (S. 85; 292) Berlin 7290. Photogr. Berlin.
27,2 (S. 189) Beschr. d. äg. Slg. (Leiden) NR Gräber Taf. 18.
28 (S. 129; 302; 314; A 329) Berlin 15000. Photogr. Marburg.
29 (S. 85, 306; 307; 315) Berlin 12411. Photogr. Marburg.
30,1 (S. 110; 306; 307) Berlin 12411. Photogr. Marburg.
30,2 (S. 110; 306; 307) Berlin 12411. Photogr. Marburg.
31 (S. 78; 120) Berlin 8816. Photo Berlin.
32 (S. 85; 163; 238) Berlin 7278. Photogr. Marburg.
33,1 (S. 215) Teilbild aus Taf. 34.
33,2 (S. 291; 313) N. de G. Davies, The rock tombs of El Amarna Bd. 4, Taf. 12 A.
34 (S. 16; 30; 84; 190; 199; 203; 236) Karnak. Photogr. nach dem Gipsabguß in Berlin.
35,1 (S. 16; 17; 30; 190; 236; A 329) Karnak. Photogr. Marburg.
35,2 (S. 16; 17; 190) Medinet Habu. K. Lange, Äg. Kunst Taf. 89.
36 (S. 30; 214; 236; 238; 239) Bet-el-wali. Atlas II, 163.
37,1 (S. 79; 128; 160; 235; 239) J. Rosellini, Monumenti del culto Taf. 65.
37,2 (S. 76; 114; 237; 293) Berlin 7325. Photogr. Berlin.
38,1 (S. 163; 237) E. Naville, The fun pap. of Jouiya Taf. 18.
38,2 (S. 160; 171; 224; 241) C. Leemans, Äg. Mon. (Leiden) Hierogl. Lijkpap. T. 2 Taf. 1.
39,1 (S. 27; 38; 156) E. Naville, The fun. pap. of Jouiya Taf. 21.
39,2 (S. 35; 295; 296; 302) Berlin P. 3152. Photogr. Berlin.
40,1 (S. 122) Atlas I, 417.

40,2 (S. 84; 160; 225; 228) Berlin 29. Photogr. Berlin.
41 (S. 301) Berlin 2112. Photogr. Berlin.
42,1 (S. 306) Berlin 21784. Photogr. Berlin.
42,2 (S. 305) Berlin 21783. Photogr. Berlin.
42,3 (S. 300) Berlin 2089. Photogr. Berlin.
42,4 (S. 297; 305; 306) Berlin 21784. Photogr. Berlin.
42,5 (S. 292; 307) Teilbild aus Taf. 32 links. Photogr. Marburg.
43,1 (S. 303) Berlin 20672. Photogr. Berlin.
43,2 (S. 297; 303) Berlin 1108. Photogr. Berlin.
43,3 (S. 334, 338) Berlin 20788; 19747; 15316. Photogr. Berlin.
44,1 (S. 301) Berlin 12489. Photogr. Berlin.
44,2 (S. 301) Berlin 21783. Photogr. Berlin.
44,3 (S. 82) Berlin 15158. Photogr. Berlin.
45 (S. 13; 16; 36; 324) Berlin 22440. Photogr. Berlin.
46,1 (S. 13; 16; 63; 333) Berlin 21762. Photogr. Berlin.
46,2 (S. 115) Berlin 10834. Photogr. Berlin.
46,3 (S. 16; 63) Berlin 16700. Photogr. Berlin.
47,1,2 (S. 25; 331) Berlin 17021. Photogr. Berlin.
48,1,2 (S. 319; 326) Museum Kairo. Photogr. Marburg.
49,1 (S. 63) Berlin 14115. Photogr. Berlin.
49,2 (S. 63) Berlin 21364. Photogr. Berlin.
50,1 (S. 35; 36; 329) F. W. v. Bissing, Denkmäler ägyptischer Sculptur Taf. 38 A.
50,2 (S. 224; 336) Berlin 22445. Photogr. Berlin.
50,3 (S. 35) Berlin, Staatl. Mus., Vorderasiatische Abt. Photogr. Vorderasiat. Museum.
51 (S. 17) Brit. Museum. Photogr. Brit. Museum.
52,1 (S. 195[2])) Rom. Photo Alinari.
52,2 (S. 224) Konstantinopel. Photogr. Marburg.
53,1 (S. 202) Rom. Photogr. Tübingen.
53,2 (S. 256; 312) Photogr. n. d. Gipsabguß Berlin-Dahlem, Museum f. Völkerkunde.
54,1 (S. 263) P. E. Newberry – F. Ll. Griffith, Beni Hasan Bd. 4, Vorsatzbild.
54,2 (S. 263) Berlin 15335. Photogr. Berlin.
54,3,4 (S. 263) Nach japanischen Bildern.
55,1 (S. 351; 352) Nach einem Ausstellungsbericht.
55,2 (A 169; A 252) Nach H. Walden, Einblick in Kunst Abb. 55.
56,1 (S. 351) Propyl. Bd. 16, 225.
56,2 (S. 122) Ravenna. Photogr. Nationalmuseum Ravenna.
56,3 (S. 351) Große Berliner Kunstausstellung 1926. Katalog Abb. 56.

STICHWÖRTER

Die Liste gilt nur dem Text, nicht den Bildern und dem Nachwort; auf die Anmerkungen von S. 368–394 ist mit A hingewiesen, dagegen sind die Hinweise unterm Text nicht aufgenommen. In Anlehnung an die 3. Auflage ist das Verzeichnis „nicht durchaus vollständig", aber erweitert und bei den Unterbegriffen alphabetisch durchgeführt, ebenso lehnt es sich begrifflich so eng wie möglich an die eigentümliche Art der 3. Auflage, nimmt also Satzsplitter auf, wenn es auch Nicht-Substantive zu meiden sucht; Satzsplitter sind nach dem ersten Hauptwort eingeordnet. Wie bei der 3. Auflage sind die Querverweise, das Inhaltswerzeichnis (S. XV–XVI) und die Seitenzahlen bei den „Quellen der Bilder" (S. 395) heranzuziehen. Die Abkürzungen sind gegenüber der 3. Auflage eingeschränkt.

ABKÜRZUNGEN

A	bedeutet	Anmerkung der Seiten 368–394
Äg.	„	Ägypten oder Ägypter
äg.	„	ägyptisch
Fb(b)	„	Flachbild(er)
griech.	„	griechisch
Kind.	„	Kinderzeichnung
Natv.	„	Naturvölker (auch „Ungebildete")
Rb(b)	„	Rundbild(er)
röm.	„	römisch

Für die Zeitangaben sind die bei der Zeittafel (S. 366 f.) angewandten Abkürzungen (AR, MR, NR usw.) gebraucht.

A
Abbildungen, Zweck XII
Abgeschlossenheit Ägyptens, angebl. 3
Ablauf der Kunstentwicklung bei allen Völkern 71
– in Ägypten 3, 71
Ablenkung der Hand durch die Bildfläche s. Widerstand.
Abu Simbel, Hathorkapelle 222
Abweichen von der Natur s. Natur
Achselhöhle 304, 311
Achsenbindung (Rb) 320
Achtung, Ausdruck (in Rb) 326
– durch frontales Aufstellen 321
Adern 14, 51, 304, A 70
Affen (s. a. Pavian)
– Hinterhände 303
– Kopf (Schulstück, Rb) 336
– zur Sonne betend 224, 241
Ägypten
– Abgeschlossenheit, angebl. 3
– Ablauf der Kunstentwicklung 3, 71
– Delta 70, A 33
– Einteilung der äg. Geschichte 72 f.
– „Geschenk des Nils" 33
– Gestalt des Landes 33 f., 71
– Gründung des äg. Staates 66
– Höhepunkte des äg. Schaffens 72 f.
Ägypten und Kreta-Mykene A 33
– Lage 34
– Mitte der Welt 33
– und seine Nachbarvölker 3 f.
– als Oase 34
– Oberägypten (Schriftz.) s. Lilie
– – und Unterägypten 66
– Öffnungen des Landes 34
– Schriftzeichen s. Papyros
– Unterägypten (Schriftz.) s. Papyros
– Wertschätzung durch die Nachwelt 2
Ägypter (s. a. Volk)
– Charakter und Wesen 34 f., 36, 37, 259, 344, A 57

Ägypter, und Eidetik 101
– Gespräch Ägypter-Grieche, fiktives 97, 335
– Haarfarbe 77
– heutiger (Zeichnung des Schnurrbartes) 95
– Rasse 33
– Verwurzelung mit dem Lande 33
„Ägyptische" Kunstschöpfungen in der 2. und 3. Dynastie
– allgemein 11, 15, 65, 72, 347
– Durchbruch zu geometrischer Klarheit 21, 24
– neues Erfassen der Natur 12 ff.
– Grundform des Menschen 13, 284, 317
– Federlagen der Vogelflügel 50 f.
– Königsschlange A 191
– Papyros, Glockenform der Dolde 43
– Quaderbau 24
– Schrift, Ordnung und Straffung 14 f., 261
– Sitzbild, erstes steinernes eines Privatmannes A 14
– Speisetisch 174 f.
– Steingefäße 15
Aigyptos 2
Alberti, L. B. 279
Alexander 278
– roman A 120
„Alte Frau" (Schriftzeichen) A 24
Altertum, ausgehendes s. Spätantike
Altes Reich (s. a. einzelne Königsnamen)
– Augen 54, 297, 298
– Beindarstellung 301
– Bildnisse 19 f.
– Farben 27, 54
– Gründung des äg. Staates 66
– Herandrängen an die lebendige Natur 53 f.
– Hochstaffel, Fehlen der 192
– Kornspeicher 141
– Körper, Ebenmaß 18
– Kunst und Königtum 66
– Liniengerüst (beim Entwerfen von Fbb) 336
– Literatur 29
– Löwenköpfe 63
Altes Reich, Menes 66
– Musik und Tanz 28
– Pyramide 24, 55
– Pyramidentexte 29
– Reliefdicke 81
– Residenz und Provinz 66
– Rückenpfeiler 25
– Schaffung der äg. Kunst 72
– Sphinx 36
– Staat 37
– Staffel 185
– Streifenteilung der Bilder 199
– Stuhl, Sitzfläche 146
– Wandfriese 27
– Wandstatuen 25
– Weiheformel 37
– Zusammenbruch 24, 29
Altes Testament A 5
Amarna
– Abspringen vom Erbe 158 f.
– Amun, Tilgen der Bilder des 159
– Aschmumên, Atontempel 314
– Aton 241
– Augen 298
– Ausdrucksdrang 65, 159
– Belohnung eines Beamten 232
– Bemalung einer Kammer („Grüne Kammer") 48, s. a. „Grüner Raum"
– Beurteilung durch die Äg. 65
– Bildaufteilung 26
– Bildhauer 62 f.
– Bildhauerwerkstatt 65, 69, 336
– Blatt- und Rankenwerk 23
– Darstellung des menschlichen Körpers 18
– Echnaton, Namensumnennung 159
– Einwirkung des Königs auf die Kunst 67
– Empfindsamkeit 30
– Enge der Staffel 185 f.
– Entstehung der Kunst 67
– „Expressionismus" A 36
– Figuren, unfertige 336
– Fingerspiel 307
– Gartendarstellung 197
– Gebirgswüste 171, 210
– Gesandtenempfang 194, 199
Amarna, Gipsabgüsse 62
– Grabwände 26
– Hände (Relief und Kalksteinfigur) 305 f.
– Hausbemalung A 55
– Herkunft der Kunst aus Theben A 98
– Himmel 239 f.
– Kalksteinfigürchen einer Königin 54
– Kenntnis der Kunst 67
– knieender König (unfertig) 336
– König mit Tochter (unfertig) 319
– Königsbilder 18
– Königspaar, Zärtlichkeiten 186
– Kopfdarstellung 63, 68
– Kunstentwicklung, in der äg.- 73, 347
– Lidzeichnung 298
– Morgendank an die Sonne (Darstellung) 171
– Munddarstellung 300
– Nabel 290, 314
– Nachwirkung der Kunst 65
– Nackenbänder der Königskrone 294, A 329
– Naturgefühl 48
– Nilufer (Darstellung) 197
– Nofretete 333
– Palastdarstellung 136
– Ramose (Grab) 336
– Realismus A 53
– Reform Amenophis' IV. 30 f., 36, 37, 159
– Religion und Kunst 30 f., 65
– Schädel s. Kopfdarstellung
– Schattenwirkung (Relief und Rb) 85
– Schulstück 336
– Spannung, innere A 64
– Stand- und Spielbein (Königsstatue) 302
– Stil 21, 68, 159
– Stilumschwung 68
– Strahlensonne 61, 241
– Thutmosis (Bildhauer) 62, 338, A 396
– Tochter Amenophis' IV. (Fb. von Aschmumên) 314
– Umbruch 36, 67, 68
– Urteil, modernes 6 (s. a. Beurteilung)
– Wichtigkeit für die Kunstforschung 31, 67

Amenemmes III. Berliner Rb 32, A 29
– Amunstatue 68
– Sphinx A 59
– Pyramidenspitze A 67
– Zierinschrift 361 ff.
Amenemope, Weisheitssprüche A 58
Amenophis, Könige 67
Amenophis III.
– Bildnis 18
– als Ideal der Zeit 67 f.
– Löwen- und Widderfiguren 329, 333
– Stil 21
– Umschreiten eines Gebäudes 252
Amenophis IV. (s. auch Amarna)
– Bildnis 18
– Persönlichkeit 68
Amerika (s. auch Mexiko, Indianer u. ä.)
– Darstellweise eines südamerikanischen Stammes 153 f.
– altamerikanische Kunst 21, A 291
– – Rundbilder 342
– – Würfelhocker 56
– – Zehen in Obersicht 302
Amtstracht des Wesirs 315
Amulett 218
Andachtsbilder 222 f.
Andrae, W. A 45
Aneignen fremder Bildnisse A 29
Aneinandervorbeigehen, – handeln u. ä. 209 ff.
Angkor-Wat 26, 256, 312, 317
Angler 172
Annius Octavius Valerianus 201
Anschmiegen (s. auch Ehepaar)
– im Rb 327, A 380
Ansicht 99, 284, 292
Anthes, R. 319, 335, 359, A 203, A 250, A 345
Antilopen
– in der Falle (Hierakonpolis) 251
– Staffel 187
– in der Wüste 205
Antilopenköpfe, gepfählt 363
Antoninsäule 202
Anu 88, 358
Anubis 209
Anziehungskraft 169 f., 205 ff.
– von Bildlinien 208
Apollodoros 276
Apollon
– von Samos 318, 340, 359
– „Apollonstatuen", frühgriech. 321, 331
– Thasischer Altar 225
Arabische Bilderbogen 209
– Schrift 261
„Archaisch" A 4
Archaisieren s. Spätzeit
Architektur s. Baukunst
Aristoteles 49
Arm des Menschen
im Flachbild:
– im klassischen Äg. 287, 303 ff.
– in Gruppenflachbildern 181 f.
– hängend, dem Körper angeschmiegt A 347
– Muskeln 304
– Schiefertafel 13, 51
– Vorzeit 284
im Rundbild:
– Ablenkung von der Richtungsgeradheit 327
– Gegengleiche (Symmetrie) 319 f.
– Haltung 319
– Lösen 325
– Primitive Haltung 325, 359
– Stellung zum Rumpf
– Wechsel zwischen 3. und 4. Dynastie A 350
Arm der Waage 61
Armbänder 265
Armlehnen 146
Arzt (modernes Bild) 351
Aschmumên, Atontempel 314
Asiaten (s. auch Syrien, Ostasien u. ä.) 34, 162
– Musik 29
Assoziation s. Gedankengesellung 16, 89
Assurbanipal 16
Assyrien 154
Assyrische Kunst 158, 209
– Belagerung einer Stadt 252
– Kampf- und Jagdbilder 16
– Leute auf einer Rampe A 278
Assyrische Kunst, Schleppen einer Riesenstatue 210
– Schulter 312
– Vordersicht von Köpfen A 249
Ästhetische Wirkung der „naturerforschenden Schicht" 348 ff.
Aton 241
„Aufklärung" 32
Auflösung s. Natur
„Aufpfropfung" 274
Aufsteigen von Tieren (Darstellung) 171
Auge des Menschen 297 f.
– Augapfel 299
– – Drehung 298
– Augenhöhlen, leere (Statuen) 84
– Belebung durch kostbare Steine 54, A 78, A 330
– Mienenspiel (s. a. Einlagen) 298
– Weinen 298
Auge, heiliges, 163, A 58
Auge (Kind.) 112
Auge des Tieres 298
– eines Paviankopfes (Scherbenbild) 297, A 331
Ausbreitung der Perspektive 274, 278
– der Flächen auf der Bildebene 79, 103, 115, 322, 342
Ausdrucksform 42
Ausdrucksschicht im Kunstwerke 346
Ausgangsebene des Bildhauers 324
Ausgehendes Altertum s. Spätantike
„Ausland", Bergland (Schriftzeichen) 150, 242
Ausländer, gefangene 155, 162
– Karikaturen A 36
Auslese der Wahrnehmungen 97, 116
Ausnahme von der Geradansicht 269 f., 271
Aussagesätze, aufzählende 118
„Aussetzen" der Vorstellung 126

B

Babylonien (s. auch Assyrien) 2, 3, 154, A 62
– Schrift 156, 266
– Ziegel A 45

Babylonische Kunst 3
– Andachtsbilder 223
– Auge 297
– Beinstellung 302
– Einlegearbeiten A 115
– Hochstaffel (Heerhaufen Eannatums) A 232
– Mann mit zwei Löwen (Gilgameschgruppe) 154
– Menschendarstellung 34
– Rinderhörner A 147
– Rinderstaffel (Ur) A 224
– Türflügel A 182
Badarikultur, Figuren mit getrennten Beinen A 376
Balcz, H. 127, 191, 267
Bank 112, 145 f., 181 f.
Barock 354
Bartholomé, F. A. 225
Bastet 296
Bauch (s. auch Nabel) 289
Bauchlinie beim Tier 301
Bauernhaus (moderne Zeichnung) 141
Baukunst 2, 24 ff., 51 f., 333
– und Fb 26
– und Rb 25
Baum 125
Bäume auf einem Hügel (Osirisgrab) 242
– Teich zwischen Bäumen 252
– Ziege am Baum (Ausweiden) 144
– Ziegen am Baum (fressend) 256 ff.
Becherglas 103, 109
„Bedrängung" (Evers) A 63
Befestigung (s. auch Festung)
– auf vorgeschichtlichen Gefäßen, angebl. A 301
Begriffsbildung 116 f.
Behälter, verschlossener mit Inhalt 131
Beharrlichkeit 34
Beherrschtheit 13, 20, 326
Beine von Menschen und Tieren (s. auch Badarikultur)
im Flachbild:
– Beinhaltung bei Frauen 302
– Kind. und Natv. 126, 302
– Männerbeine 300 f.
– Muskeln 301
– reine Seitensicht (Kultbilder) 114
Beine von Menschen und Tieren im Fb., Stand- und Spielbein 214, 302
– Stehen und Gehen 301
– Überschneidungen 125
– Vierfüßler 300
im Rundbild:
– Gegengleiche (Symmetrie) 319 f.
– primitive Haltung 325
– alte Kultbilder 326
– Lösen 325
– Schulstücke 334
– Stellung 331, 359
– Stellung zum Rumpf 320
Beine von Möbeln 51, 61, 144, 186 f.
– dreibeinige Möbel 113, 230
– Fehlen der vorderen Stuhlbeine (Zeichnung, Frühz. 144 f.
– Staffel von Stuhlbeinen 189
Beischriften zu Rb und Fb 260, 362 ff.
Beleben der toten Körperwelt 60
Belebung, versinnbildlicht 163
Bemalung
– von Häusern 31, 48, A 55
– von Relief und Rb. 80, 364
– unfertiger Rbb. 338
– von Steinen A 77
Bénédite, G. 61, 316, A 89, A 364, A 386
Benihasan, Ringergruppen VIII.
– Zustand der Bilder 269
Benin A 381
Berg
– mit Bäumen 242
– Festungen 203
– Handlung am Bergabhang 203
– Schriftzeichen 150, 242
Bergland (Schriftzeichen) 242
Bergmann, E. v.: A 94
Berühren mit der Hand 306
Bes 215
Besiegen, Darstellung von 176 f.
Besitz ergreifen, Darstellen von 176 f.
Betrachten, forschendes und genießendes 6, 351, A 7
Bett 145, A 154, A 185
Beugen aus dem Bilde heraus 214
– im Rb 320 f.
Beuroner Kunst A 108
Biene 155, 265
Bild, Bildwerk (s. auch Darstellmöglichkeiten, Vieldeutigkeit, Form, Rund- und Flachbild u. ä.) 1 f.
– Eingehen auf seelisches Wesen 19 f.
– Flächenbilder 75 f.
– Gedankengesellung 167
– Gegengleiche 231, 319 f., 340
– mehrere Handlungen in einem Bild 232
– lebendige Kraft, Eigenkraft 40, 157
– Linienbilder 75 f.
– räumliche Nähe und Ferne 168
– „Stoff", „Gehalt", „Form" 44 f.
– Wasserfläche als Bildgrund 244
– außerästhetisches Wirken 40
– persönliche Züge 45, 46
Bildaufbau (s. auch Standlinie u. ä.) 164 f., 170 ff.
„Bildende Kunst" 1, 23, 24, 31
– Abweichen vom Vorbild 62
Bildfläche s. Ausbreitung, Widerstand
Bildform, Festigkeit 153, 157
Bildgedanke, Erfindungsgabe 153
Bildgrund (Farben) 78, 248
Bildhafte Schrift, Bilderschrift (s. auch Schrift) 155 f.
Bildhauer, Grundbedeutung des äg. Wortes 19, A 27
Bildinhalt und Darstellungsart 59
Bildnis 19, 20, 29, 318
– Aneignen fremder Bildnisse A 29
Bildniskopf in Gräbern des AR A 29
Bildstreifen 170 f., 199 ff., A 237, A 241
Bildtiefe 86 f., 110, 196, 201

Bindung der Hand an der Bildfläche s. Widerstand
Binse als Schreibgerät 57
Biographische Inschriften (AR) 29
Bissing, F. W. v. 30, 148, 291, A 6, A 31, A 55, A 77, A 97, A 186, A 323, A 336, A 379, A 380
Bizeps s. zweiköpfiger Oberarmmuskel
Blackman, A. M. A 188, A 276, A 294
Blaßrot 78
Blaue Krone 123
Blaugrau als Bildgrund 78
Blickrichtung äg. Figuren 308, 331
Blinden, Horchen des 298
Blockfläche und Reliefgrund 79
Blümel, C. A 399
Blumen 21, 22 f.
Blumenvase A 188
Blunck, E. A 123, A 375, A 383
„Blütezeiten" der Kunst 71, 72
Boden 242
Bodenlinie (s. auch Standlinie und Anziehungskraft) 132, 186, 201, 242
– Bedeutung 169 ff.
– als Hemmnis 201
Bogenkampf (steinzeitlich) 75, A 99
Bollacher, A. 95
Bonnet, H. A 352
Boot (s. auch Schiff, Sonnenschiff u. ä.) 228
– Fischerboote 228
– im Teich 204
– auf dem Wasserstreifen 243
Borchardt, L. 23, 41, 141, 143, A 37, A 69, A 95, A 105, A 108, A 176, A 189, A 218, A 254, A 268, A 305, A 391
Böschung der Außenmauern 51
Bossenwerk der Baukunst (Römer und Renaissance) 83
Bossert, H. A 289
Botticelli 60
Brauen der Augen 297
Braungelb, Bildgrund NR 78
„Brettchenfiguren" 323
Brettspiel 167, 173
Brettspieler 212 f.
Britsch, G. A 209
Bronze (s. auch Metall) Farbton A 77
Brot 174 ff.
– geschichtet 195
Brotgruppen 230 f.
Brothälften 175
Bruchzahlen, Darstellung 34
Brugsch, H. 177, A 94
Brunner, H. A 32, A 154
Brunner-Traut, E. 95, 104, A 50, A 55, A 114, A 331
Brust der Frau A 24, 304
– im klassischen Äg. 18
– Dreiviertelsicht 314, 315, 317
– „Grundform" 292 ff., 316
– Halter 293
– und Kleidung 293 f.
– der Landesteile (Gottheiten A 24
– Thuerisbild A 328
– in Vordersicht 212, 215, 284, A 316
– vorgeschichtlich 18
– Warzenhof 324
Brust des Mannes
– frühzeitlich 286
– „Grundform" 289, 292, 316
– Hierakonpolis 285
– Messergriff (Gebel el-Arak) 286
– Muskeln 287, 289
– Narmer (Übergangsform) 289
– Stiertafel 287
– Umriß 311
– Vordersicht 215, 287, 315
Brustschmuck (s. auch Mumie) 293
Brustwarze 287, 288, 289, 292, 314, A 316, A 324
Bücher der Kunstüberlieferung, altäg. 68
Buchschrift A 298
Buchstabenschrift 259, 362
Buck, A. de A 194
Buckel im Gestein (Steinzeitmaler 61
Buddhismus in China 278
Bühler, K. A 124, A 131, A 132, A 152, A 162
Bühnen 174
Bulle, H. A 104
Bündel (Schriftzeichen) A 231
Bündelsäule, Verlust der Dreikantform 59
Burckhardt, J. 46, 345
Burger, F. A 285
Busch, W. 127, 141
Büste A 116
Byblos 203
Byzantinische Malerei 281
Byzanz (s. auch Spätantike)

C

Capart, J. A 22, A 147, A 158, A 177, A 214, A 276, A 379, A 391
Champollion, J. F. A 147
Charakter des äg. Volkes s. Volk
Charité, Berlin, Graefedenkmal 225
Chasechem 161
– Rundbild des Königs 14
Cheker 27
Chephren, Statue in Kairo 214
– Falke 51
– Bruchstücke in Hildesheim A 201
China 84, 107, 113, 127, 154, 278
– Schrift 156, 260
Choisy, A. A 84
Chons 325
Christentum in Äg. 278
– s. Koptisch
– frühchristliche Kunst (s. a. Mittelalter) 122
– Ziegen am Baum 259
Clère, J. J. A 286
Convolvulus arvensis (s. auch Lilie von Oberäg.) A 37
Conze, A. 102
Cornelius, H. A 269
Curtius, L. 24, A 44, A 128, A 264

D

Dachlinie zugleich Seitenwand (Hausdarstellung) 139
Daidalos 2, 325
Dämonenbilder 35 f.
Danaos 2
Danebengreifen u. ä. 209 ff.
Daressy, G. A 37, A 98, A 114, A 261
Darmbeinkamm 301

Darstellmöglichkeiten 144, 146 ff., 157, 158
„Dauer“ *(djed)*, Schriftzeichen 163
– unendliche 25
Daumen, Stellung 305
Daumennagel s. Finger
Davies, Nina de Garis A 223, A 233, A 274, A 303
Davies, Norman de Garis 127, 138, 159, 263, 314, A 66, A 102, A 103, A 104, A 107, A 114, A 152, A 155, A 160, A 168, A 172, A 174, A 175, A 204, A 243, A 250, A 263, A 264, A 267, A 283, A 303, A 305, A 329, A 333, A 335, A 345, A 346, A 364
Dechsel 115
Deckungen (s. auch Überschneidungen) 124 f., 182 f.
Delbrück, H. 183, A 222
Delta (s. auch Unteräg.) 70, A 33
Deltamuskel 304
Demel, H. A 98
Denken und Fühlen (in der Kunst) 8
– religiöses 34
Denkmälerschrift 156, 361 f., A 298
Der-el-bahari, Hathorkuh 222
– Berliner Relief 80
Der-el-Gebrâwi, Fische 245
Determinative s. Deutzeichen
Deutscher Genius 38
Deutzeichen 37
Dévéria, Th. A 227
Dichtung, äg. 29 f.
Diderot 110
Diener und Herr 238
Dienerfiguren (Grabbeigaben) 41, 326
Dienerin, Rückensicht 265 f.
Dilthey, W. A 126, A 150
Diodor 318, 325, 340, 359, A 389
„Djed-Pfeiler“ A 231
Djoser (s. auch Hesire)
– Bau 17, 51
– „Djed-Pfeiler“ (Bündel, Schriftzeichen) A 231
– Flachbilder des Königs 13
Djoser, Pyramide 24, 51, 81, A 96, A 184
– Pyramidenbezirk 25, 51
– Rundbild des Königs 14
– Thronuntersatz 17, A 184
Dolmetscher 233 f.
„Dorfschulze“ A 90
Drechseln 58
Drehbank 81
Drehungen im Fb 212 ff., 328
– im Rb 328
Dreibein 113, 230
Dreiecksmuskel s. Deltamuskel
Dreiviertelsicht 316, 317
Dreizahl für „Menge“ A 229
Drioton, E. A 204
Dunham, D. A 212
Durchbrüche am Rb 53, 54
Durchschreiten einer Tür 142 f.
Durchsichten, unechte 131
Durchstoßen der Bildfläche 111
Dürer, A. 43, 279, 343
„Dynamik“ 20, 347
Dynastien s. ihre Königsnamen und die auf S. 366 f. genannten Zeitabschnitte
1. Dynastie (s. auch Frühzeit) 51
– Adern 51
– Glockenform des Papyros 43
– Möbel 51
– Seitenstaffel 184
2. Dynastie s. auch „Äg. Kunstschöpfungen“, Frühzeit usw.
– Anfänge des Quaderbaus 24
– Blähung der Schildviper A 191
– Ordnung und Klärung der Schrift 14, 261
– Speisetisch 174
– erstes Steinsitzbild A 14
– Zeilenteilung der Schrift 261
2. und 3. Dynastie (s. auch „Äg. Kunstschöpfungen“, Frühzeit usw.)
– Durchbruch zu geometrischer Klarheit 21, 27
– Grundform des Menschen 13, 284, 317
2. u. 3. Dynastie, Schöpfung der „äg.“ Kunst 11, 15, 65, 72, 347
3. Dynastie
– Beginn des gemeinäg. Grundzuges 11
– Glockenform des Papyros 43
– Hesire 13, 289
– Reliefdicke 81
– Schulstück, A 391
– Schultern 289, 311
4. Dynastie
– Deckungen 183
– Entstehung der glatten Pyramiden 51
– wuchtige Geometrie 51, 52
– Grubenpastmalerei 83
– Monumentale Herbheit 51
– Reliefdicke 81
– Schriftzeichen als Graben 83
5. Dynastie
– Blumen 22
– Durchbrüche an Rbb. 58
– Reichtum, quellender 30, 52
– Reliefdicke 81
– Schultern 304
– Staffelung der Stuhlbeine 144
– Werkzeichnungen 283
12. Dynastie s. Mittleres Reich
18. Dynastie (s. auch Amarna)
– Brustzeichnung 314
– Galopp 17
– Handflächen, Haltung 305 f.
– Herausbeugen aus dem Bild 214
– Hochstaffel von Mengen 192
– Kampf- und Jagdbilder 199
– Köpfe anpackender Hunde (Übersicht) 218
– Lauf von Jagdwild 17
– Lockerung der Bildstreifen 202
– Nase 299
– Rückenansicht 314
– Schulter 312
– Staffel von Stuhlbeinen 190
– Teich mit Bäumen 254

18. Dynastie, Totenbücher 38
– Vorstaffel von Sachen 194
19. Dynastie
– Farben auf der Schattenseite des Fb 78
21. Dynastie
– Ermatten 73

E

Eaton, E. S. 151
Ebenenkreuz, rechtwinkliges 324 ff., 341
Ebenholz 57
Ebenmaß (s. auch Liniengerüst) 18, 343
Echnaton s. Amenophis IV.
Edel, E. A 242
Edfu, Bücherliste A 94
Edgar, C. C. A 362, A 403
Ehelolf, H. A 271
Ehepaare 180 ff., 187, 327, A 221, A 226
– im Fb 178 ff.
– im Rb 178, 327
Ei 105
– bei fliegendem Vogel 167
– mit Küken 131
– der Leda A 169
Eidechse 155, 169
„Eidetiker" 101
Eigenkraft des Bildwerks 40, 157
Eigenschönheit der Linie 21
Einfühlungsmöglichkeit in alte und fremde Kunstwerke 5 ff.
Eingebung s. Künstler
Einheit des Seelenlebens 2, 23
Einheitlichkeit der äg. Kunst 3, 11
Einlagen, Reliefteile 56, 57, A 115, A 116
– Augen 54, A 78, A 330
Einzelsehen – Zusammensehen 277
„Elementar"gesetze der Naturwiedergabe (Cornelius) A 269
Elfenbein als Werkstoff 53
Empedokles 277
Empfangsfenster (Scherbenbild) 308
Empfindsamkeit im NR 30
Engelbach, R. A 381
„Entäußerung" gegenüber der Kunst 5
Enten s. auch Gänse
– fliegend (äg.) A 302
– – (griech.) 228
– schwimmend 192
Entenköpfe an hakigen Endungen 61, A 87
– über der Wasserfläche 197
Entwicklung, Begriff 274, 354
– in der äg. Kunst 93, 355
Erdboden 242
– göttlich 33
– in Nestgestalt A 271
Erdbodenlöcher 132
Erde als Becken 239
Erfrischung (Sinnbild) 163
Erhabenheit und Würde im äg. Leben 34
Erinnern, Kraft des Bildwerks 40
Erman, A. X., 290, 297, 300, 308, 331, A 31, A 51, A 239, A 242, A 296, A 311, A 312, A 321, A 337, A 377
Erman'sche Regel 290, 305
Erntegöttin, Schlangengestalt 33
Erregbarkeit der Äg. 20, 37
– Ausdruck von Erregungen (im Auge) 298
Ersatzstoffe 56
Esel, beladen 119 f.
– trächtig (modern) A 169
Etana 88, 203, 358
„Eule" (Schriftzeichen m) 218, 364
Evans, A. A 21
Evers, H. G. 272, A 63, A 70, A 98
Evola, J. 177
Ewigkeit 24, 25, 49
Expressionismus, heutiger 158, 280, 347, 351
– in Ägypten 21, A 36

F

Fachausdrücke, gefährliche 92, 112, 131, 183, 319 ff., 330
Fächerschirm 184
Fächerschale A 141
Fajjum 361 f.
Falke der Chephrenstatue 51, 214
– auf Halskragen („Goldheros") 177, 362
Falke als altes Kultbild 114
– gibt Sieg und Leben 156
– Straffung des Bildes 12
Falkengott s. Horos
„Falsche" Überschneidungen 127
Falsches Gewölbe 58
Falten in der Haut 292, 304
– in Kleidern 78, A 104
Familie 41, 238
Fanggrube mit Antilopen 251
Farben 77 ff.
– Bänder 27, 48
– in griech.-röm. Fbb. A 406
– zur Scheidung von Figuren 187 f.
„Farbperspektive" 79
Farbstufung 77 f.
Faust 307
„Fautsfüllung" 52
Fechheimer, H. 25, 352, A 23, A 47, A 56, A 76
Fechtergruppe A 166
Federn an Kronen 123
Fehlen von Teilen 100, 126
Feigenernte 256
Feinden, Niederschlagen von 151, 160 f., 230
Feindliche Länder (Symbol) 162
Feldstuhl 61, 121
Felle 78, 121
Felszeichnungen (s. auch Steinzeit) 26, 84, 188
Fenster von innen (s. auch Empfangsfenster) A 207
„Fern" und „oben" 204
„Fernbild", irreführender Fachausdruck 112
Ferse 301
Festigkeit der Bildform 153, 157
Festung
– Darstellung 138, A 306
– Packen durch den König 238
– Stürmen 137 f., 203
„Fettdruck" 239
Finger (s. auch Daumen und Hand) 305, 307
– Beweglichkeit 307
Fingernägel 297, 306
Fingerspitzen, Rückwärtsbiegung 307, 356
Firth, C. M. A 96, A 184, A 198, A 393

Fischer (s. auch Angler) 172
Fischer, F. 331
Fischer, H. G. A 304
Fischnetz 172
Fischreusen 266
Fischstechen 151, 245 f.
Flachbild (s. auch Bild, Relief und Malerei)
– und Aufrißzeichnungen für Rundbilder 342
– Ausgang (Ursprung) 26
– und Baukunst 26, 27
– Drehungen 212 ff., 222, 328
– 1. Dynastie (vor dem Quaderbau) 27 f.
– entwicklungsgeschichtlich 144 f.
– Grundform des Menschen 289
– Hilfslinien 245
– Maßstäbe, verschiedene 243 f.
– nicht gehobenes (Malerei und Zeichnung) 48
– Perspektive s. dort
– perspektiveähnlich 102, 272
– Rechtwinkligkeit 330, 331
– und Rundbild (Statue) 48
– Scheitelgleiche 243 ff.
– Tiefenwirkung 110, 335
– vorgriech. Regeln (Zusammenfassung) 322 f.
– Werkverfahren 336
Flächenbilder – Linienbilder 75 f.
Flächenhafte Einzelbilder am Rb 331, 342
Flachheit der äg. Reliefs 27
Flechtwerkkapellen 141
Fliege 155
Flügel 263, 300
– Ansatz 263
– symbolische Bedeutung A 326
– betend erhoben 60
– Darstellung im Rb. 52
– Federlagen des Vogelflügels 50 f.
Flügelsonne 228
Form
– (George) 160
– (Goethe) 44, 347, A 199
– alte, geheiligte 350
– und Arbeitsmittel 57 f.
– Bild der geistigen Haltung 45
Form, Bildung 27
– Gedächtnis 62
– Gesamtform, dauernde 157
– Grundform des Menschen im Fb, äg. 289
– und Kunstwerk 347
– Naturform, Auflösung 46, 159
– Neigungen (s. auch geometrische Formneigungen) 41 f., 44, 45, 46, 61
– Vorrat an Formen 158
Formenschatz, geradvorstellig 159
Formensprache 154
– und Technik 58
– Vereinfachung (bewußt) 62
– und Werkstoffe 54 f.
– Wuchern der 60
– Zweckmäßigkeit 59
Fortschritt, Begriff 353
Frankfort, H.: A 33, A 49, A 53, A 55, A 66, A 225, A 269
Frau auf einem Baumstamm (Natv.) 128
Frauenbilder (s. auch Ehepaar, Brust u. ä.) 212, 284
– des klassischen Äg. 18
– Beinhaltung 302
Frauenfiguren, vorgeschichtlich 18, 284 f., 326
Frauenfrisur (s. auch Haar) 295
Frauentracht 127, 128 f., 294, 302
Freiheit des vorgriech. Malers 143, 152, 204, 239
Fremde Einflüsse auf die äg. Kunst 3
Fremdland s. Ausland
Friese (s. auch Wandfriese und Sockelschmuck) 27
Frontale Haltung aus Achtung oder Würde 321
Frontalität 320 ff.
– und Gegengleiche 320 f.
– „Gesetz" der 319 f., 325, 346
– Wesen der 321
Frösche 229
Froschlampen 159
„Fruchtbarer Augenblick" 231
Früchteteller 173
Frühchristlich s. Spätantike, Mittelalter, Christentum
Frühzeit 10, 15, 34 (s. auch 1. Dynastie, 2. Dynastie, 2. und 3. Dynastie und die Königsnamen der 1. und 2. Dynastie)
– gegenüber der „äg." Kunst 10 f., 20 f.
– Adern 13, 14, 51
– Deckungen 182 f.
– Schalenrelief 286, 287
– besetzte Stühle mit Sitzfläche 119
Fuchskopf A 251
Fühlen und Denken (in der Kunst) 8, 356
„Füllungen" an Statuen 52, A 48, A 393
Fürst, Rosse führend 310
Furtwängler, A. 319
Fuß (s. auch Zehen) 254, 285, 303
Fußbilder 135
Fußknöchel 301
Fußnägel 135, 297, 303
Fußsohlen 254 f.

G

Gaddi, T. A 259
Gaebler, G. A 338
Galjub 334, A 390
Galling, K. A 242
Gallische Münzen 159
Galopp 17
Gangarten 17, 300
Gänse (s. auch Enten)
– fliegende A 302
Gänseherde (London) 192
Ganymed 89
Gardiner, A. H. 30, A 223, A 274, A 399
Garten (s. auch Teich) 197, A 43
Gasse von Leibwächtern 223 f.
Gebäude, Darstellung (s. auch Kapelle, Haus, Tempel u. ä.) 134, 136
Gebel el-Arak, Messergriff 286
Gebundenheit (s. auch Geschlossenheit) 4
Gedächtnis des Künstlers 93
Gedankengesellung (Assoziation) 167
Gefangene (s. auch Ausland
– Karikatur A 36
– Vorführen 249

Gefäße (s. auch Napf, Schale, Prunkgefäße u. ä.)
– in Form von Lebewesen 60
– Außenmuster, gestochene 105, 106, 292
– Inhalt gezeichnet 149, 173, 175 f.
– vorgeschichtliche 26, 76, 159, 284 f., A 301
– weitmündige 104
Geflügelhof A 177
Gefühl und Verstand 8, 356
Gegengleiche (Symmetrie) 231, 319 f., 340 u. ö.
– und Richtungsgeradheit 320
Gegenständliche Bedeutsamkeit 160, 260
– Wirklichkeit 49, 97, 347, 352
Gehen 300 f., 302
Geheimschrift 130
Gehobenes Fb 81, 84
Geier 16, 228
Geierfigur auf einer Mumie 148
Geiersymbol des Senenmut 163
Geißel 55
Geisterbilder s. Dämonenbilder
Gelb als Vorzeichnung A 114
– als Bildgrund (NR) 78
Gelenke der Finger 307
Gemütswallungen, Ausdruck im Gesicht 298
Geometrische Formneigung der äg. Kunst 2, 20 f., 24, 27, 201, 341, 347 u. ö.
Geometrischer Stil in Amerika 21
– in Griechenland 34
George, St. 160
Geradansicht 99 f., 318
Geradansichtigvorstellig 99 f.
Geradvorstellig 99, 100
Geradvorstellung 100, 349
Gesandtenempfang in Amarna 194, 199
– vor Haremhab 233, 236
Gesandter in Byblos (Wenamun) 203
Geschichte der äg. Kunst 351, 356, 357
Geschlechtsteile 128, 285, 301
Geschlossenheit der Masse im Rb 52, 54, 55
Gesetz s. auch Regel
– der Frontalität 319 f., 325, 346
Gesicht, in äg. Bildern 19
– Schriftzeichen 215
– Todeszüge 298
Gesichter in Vollansicht 215, A 250
Gespanne 187, 189, 190, 250
Gespräch Ägypter-Grieche, friktives 97, 335
Gesprächigkeit der späteren, Kargheit der älteren Kunst 47
Gestalt, menschlichen, Darstellung der 18, 283 ff., 307
Gesteinsarten bei Rbb 54
Gestirne, Übergang vom Morgen- ins Abendboot 225 f.
Gewand (s. auch Frauentracht, Schurz u. ä.)
– und Rundbildform 55
– syrisches 129
Gewanddarstellung 128
Gewandfalten 78, A 104
Gewässer (s. auch Wasser) 243, 252
Gewölbe 58, A 83, A 84
„Gilgamesch"gruppe (Mann mit zwei Löwen, babylonisch) 154
Gipsabgüsse in Amarna 62
– im MR A 88
Glanville, S. R. K. A 55
Glas, Erfindung 2 (s. auch Becherglas)
Gleichlauf der Flächen (della Seta) 349
Gleichschritt 300
„Glück" (*w*'s, Schriftzeichen) 163, 363
Goethe 1, 5, 7, 39, 40, 42, 44, 45, 49, 64, 87, 92, 97, 99, 101, 110, 160, 183, 269, 333, 347, 353 f., 368, A 67, A 199
Goneim, Z. A 96
Gold 53, 57
– Gefühlskreis 177
– Ringe, Haufen 204
– Schriftzeichen 177
Gott, sitzender 213
Gottesauge, verletztes (Sage) 34
Götter
– Beinamen in Sargkammern 157
– Bilder, Fehlen in älteren Gräbern 157
– Flügeldarstellung 52
– Füße 302
– Haarfarbe 77
– und Künstler 40
– und Menschen 237
– und Menschengestalt 295
– tierköpfige 35, 295
– – Haartracht 35, 295
– Unterscheidung durch Abzeichen 20
– Zepterhaltung im Rb 52
– Zuführen von Gefangenen 249
Grab 31 f.
– Beigaben 41
– Bilder in der Opferkammer 41
– Götterbeinamen im (AR) 157
– Petosiris (äg.-griech. Mischstil) 350, A 54
– Schacht 132
– Statuen 41
– Tafeln der Spätzeit 248
Gräfe, A. v.: Denkmal 225
Grapow, H. 227, A 86, A 121
Green, F. W. A 195, A 299, A 313
Griech. Kunst (s. auch Perspektive, Vorgriech., Platon u. ä.)
– Augen 298
– Darstellweise 322
– Einfluß auf 2 f.
– fliegende Enten (Athen) 228
– frühgriech. Jünglingsfiguren („Apoll") 321, 331
– Gewandfalten mit Schatten A 104
– Häuserzeichnungen 108
– Knielauf 17
– Kopfhöhe und Gruppen 238
– Lächeln 299
– Lösen von Armen und Beinen (Rb) 325
– Lysipp 319
– und Philosophie 277
– frühgriech. Reliefkunst 208

Griech. Kunst, Rundbilder 318 f.
– Schrägansicht 97
– Siegesgöttin (altgriech.) 323
– Sieg über äg. Kunst 278
– Übergang von frühgriech. zu griech. Darstellweise 322
– Vasen 103, 111, A 169
– Vergrößern entfernter Teile (Rb) 94, 341
– Verkleinern ferner Figuren 236
– Werkverfahren (Rb, altgriech.) 318, 359
– Zeichnen 100
– Zwillinge im Ei der Leda (Vasenbild) A 169
Griech. Sprache „hinauf, herab" 204
Griech.-röm. Zeit (s. auch Spätzeit)
– Geometrische Flächenteilung 26
– Frauenbrust (Dreiviertelsicht) 317
– Mischstil 317, 350
Griffith, F. Ll. A 156, A 207, A 276, A 279
Grimm, J. 270
Größe s. Monumentalität
Größenverhältnisse 234 ff.
– im Rb 340
– durch Hervorhebung 234, 238
Großstädtischer Zug des NR 30
Grube 131 f.
Grubenpastenmalerei 83 f., A 115
Grubenrelief s. Relief
Grund s. Bildgrund
„Grundform" des stehenden Menschen (Fb) 289
Grundlinie (s. auch Stand- und Bodenlinie) 202
Grundrisse, der Pyramidenanlagen 24
– gezeichnete 136
„Grüner Raum" A 66, s. a. Amarna
Gruppen im Rb 178, 319, 327
– im Fb 178 ff.
Gunn, B. A 198, A 393
Gürtel 265
Gürtelschließe 291
Güterbock, B. XI

H

Haar
– blau 77
– blond 77
– am Körper 79
Haarfarbe des Äg. 77
Haartracht der Frauen 295
– tiergestaltiger Götter 35, 295
– der Männer 296
Halbe Rbb 25, 81, 82, 222
Halbmond (Kind.) 287
Hals 300
Halsgrube 78
Halskragen auf dem Tische 175, 195
– *(nb,* Schriftzeichen) 362
Haltungs- und Bewegungsformen, Rb 31
Hamann, R. 272, A 382
Hammurabi 89
Hand 305 ff., 356
Handhaltung
– Berühren und Halten 306
– geballt und geöffnet 307
Haremhab, Gesandtenempfang 233, 236
– Grab (Memphis) 233
Harpokrates A 379
Hartwig, P. A 332
Hassan, S. 296
Hathor und Papyros 21
– über Goldzeichen 177
Hathorkopf 59, 215, 216
Hathorkuh 222, A 189
Haufen (s. auch Staffel) 204
– von Broten 195, 230 f.
Haus 136
– auf Berg (Ungeb.) 242
– mit zwei Giebeln (griech.) 108
– Kind. 111
– Schriftzeichen 136
– und Schwarzwaldbauer 95, 96
– mit allen Seiten (Ungeb.) 141
– Zeichnung eines Nubiers (modern) 141
Hausbemalung 31, 48, A 55
Hautbrücke vor der Achselhöhle 304
Hautfalten unter der Brust 292
Hayes, W. C. A 390
Hayter, A. G. K. A 306
Hechtkraut (Potamogeton) 229
Hekataios v. Abdera 319
Helck, W. A 321
Helmholtz, H. v. 8, 93, A 126, A 130
Hemon, Sitzbild A 115
Henkel 264
Hephaistos 71
„Herab" 204
„Herauskommen" (Schriftzeichen, Schlange) 133
Herden (s. auch Reihe, Staffel, Gespann u. ä.) 192
Herder, J. G. 5
Hermann, A. 299, A 51, A 87, A 307
Hermann, G. XII
Hermopolis A 98
Herodot 2, 32
Herr und Diener 59, 64
Hervorheben von Figuren (s. auch Größe, Maßstab u. ä.) 238
Herz im Körper, „unechte Durchsicht" 128
Hesire, Holzrelief 13, 289
Hethiter (s. auch Ramses II.)
– Löwensphinx von Bogazköj 332
– Schrift 156
– Zehen in Obersicht 302
Hethiterdarstellung 234
Hethiterschlacht, Gedicht 30
Heuschrecke A 121
Heutige Kunst s. Expressionismus, Kubismus u. ä.
Hierakonpolis, Wandbild 76, 154, 164, 196, 202
– Antilopenfalle 251
– Frauen 284
– Mann im Kampf mit zwei Löwen 154
– Männer 285
– Niederschlagen der Feinde 154
– Standlinien 169
Hieroglyphen (s. auch Schrift) 155
„Hieroglyphen" (Goethe) 110
Hildebrand, A. 353, A 404
Hildegard von Bingen, 2. Vision 249
Hildesheim, Taufe Christi 248
Hilfslinien (s. auch Liniengerüst) 245

Himmel 239 ff.
– Schriftzeichen 363
Himmelflug s. Etana
Himmelsgewölbe A 272
Himmelsgöttin 130, A 24, A 250
– im Sarge 214
Himmelskuh (s. auch Hathor) 310, A 250
„Hinauf" und entfernen 204
„Hineingehen" (Schriftzeichen) 133
Historienmalerei (NR) 199
„Hochheben", irreführender Fachausdruck 92
Hochrelief, Begriff 81
Hochstaffelung 192 ff., 197
– Bedeutung der, gleichzeitig mit Seitenstaffelung 195
Hockende 254, A 248
Hocker (Möbel) 113, 187
Hofstil – Volksstil 64
„Hohe" See 204
„Hohes Tor" s. Medinet Habu
Höhlen 132
Höhlenmalerei 75, 165, 192
Hohlkehle 51
Holland 93
Hölscher, U. A 264
Holz als Werkstoff 53, 341
– Nachwirkung im Steinbau 51
Homer und geometrischer Stil 34
Horizontlinie 202 f.
Hörner von Tieren A 147
– als Menschenarme (Verzierung NR) 60
– an Kronen 123, 264
Horos, Falkengott als Sieger 162, 362
– „Goldhoros" 177, 362
Hoskins, G. A. 106
Hunde, anpackende 218
– bei Etana und Ganymed 89
– an Leitseilen 249, A 287
– und Löwen 184
– Rundbild A 379
– auf Schiefertafel A 146
Hundekopf (Kind.) 117
Hundepfote in der Sohlenwölbung 35
Hütten, Rohrhütten 30
Hyksos 29

I

„Idee der Religion" 31
Illahun 31
Imhotep s. Imuthes
Immermann, K. A 271
Impressionismus, moderner 355
– altäg. 21, A 36
– kretisch-mykenischer 21, A 36
Imuthes, Imhotep 68, A 96
Indianer (s. auch Naturvölker) Weltbild 240
Indien s. Angkor-Wat
Inhalt eines Bildwerkes und Darstellart 59
– von Gefäßen (Darstellung) 149, 173, 175 f.
– „Teilinhalte" (s. auch Standpunkt) 118
– Sachinhalt 4, 160
Inschriften s. Beischriften, Schrift
„Inseln des Meeres" 2
Ippel, A. A 390
Ischtar 88, 358
Isis 177
Isisstatue (griech.-äg.) 350, A 407
Israel (s. auch Juden, Altes Testament, Prophetennamen) 38
Italien (s. auch Renaissance)
– Blüte der Kunst 66
– neuere Geschichte 66
– moderner Maler 351 f.
Iversen, E. A 403

J

Jagdbilder 16, 17, A 18
– 5. Dynastie 199 f.
– Meten 46
– NR 16, 199
Jagdreliefs, assyrische 16
Jahwe 88
Jänsch, E. R. 101, 133
Japan (s. a. Ostasiatische Kunst) Puppenspiel A 75
Jéquier, G. A 52
Jesaja 16, 89
Jolles, A. A 189
Jonas im Fisch A 169
Jordan, Taufe 248
Jubelnder Mann 287
Judentum (s. auch Israel, Altes Testament, Prophetennamen) A 5
Junker, H. A 29, A 72, A 82, A 98, A 292, A 350

K

Kadesch, Schlacht bei 30, 234
Käfer von unten 228
Käfersiegel 168
Kälber an Leinen 250
Kalkstein als Werkstoff 52, A 45
Kallisthenes, (Pseudo- –) A 120
Kampfbilder 16, 199, A 18
– Ramses' II., 30, 199, 234
– Ramessidenzeit 199, 203 f., 210
– Schiefertafel (vorgeschichtlich) 16
– Sethos' I. 19, 203
Kampfreliefs, assyrische und babylonische 16
Kaninisut, Grabkammer A 252
Kantor, H. A 33, A 147
Kanzlei 139 f.
Kapelle (s. auch Hütten), Dach 123
– aus Fachwerk 125
– aus Flechtwerk 141
– geöffnet 121 f.
– mit heiligem Krokodil 125
– Mann davor 225
– aus Rohr
– der Schlangengottheit 33
Kargheit der älteren Kunst 47
– der archaisierenden Kunst 48
Karikatur, Gefangene A 36
Karo, G. A 33
Karthago, (Rasiermesser) A 87
v. Kaschnitz-Weinberg, G. v. 330
Kasten mit Inhalt (s. auch Truhe) 176
Katalanische Handschriften 132
Kaulquappe 114
Kees, H. A 92, A 98
Keilschnittgewölbe 58, A 84
Keller, G. 348
Kelter s. Weinbereitung
Kekrops 2
Kenamun, Grab 314, 316
Kenkenes-Djer 12
Kessel mit Inhalt 131
Keulenzepter s. Zepter

Kiebitze 177
Kiesel als Menschenfigur 60
Kimm s. Horizont
Kind im Mutterleibe 130
– und Eltern (Größe) 238
Kinderzeichnung (s. auch Perspektive u. ä.)
– Auge 112
– Becherglas 103, 109
– Beine 302
– Bodenlinie bei Bergen 242
– Ertasten eines Gegenstandes (s. auch Tasten) 109, 111
– Fehlen von Körperteilen 126
– Garten 251
– Größe von Figuren 236
– Halbmondgesicht und Knöpfe 287
– Haus 111
– Haus und Garten 194
– Hund 117
– Knöpfe 287
– Kopf 296
– Kutsche 167
– Laterne und Streichholz 167
– Leuchter 270, 323
– Mädchen mit Perlen 167, 296
– Marktplatz 251
– Menschengesicht 127
– Möbel 112
– Nagel 167
– Schale 95, 103, 270
– Schneebälle 232
– Stuhl 146
– Tasse 118
– Tisch mit Tischtuch 98, 108
– Umdrehen des Zeichenblattes 112
– Walze 106
Kinn 78
Kiste als Himmelsform 239
„Klassisch“ 71
Klebs, L. 262, A 177, A 218, A 244, A 246, A 293, A 301, A 357
Kleidung s. Gewand
Kleinerwerden von Figuren (s. auch Maßstab, Perspektive u. ä.) 236
Kleinkunst, Rb 28, 327
Klinger, M. A 119
Klöden, K. F. v. 144, 251
Knabenspiel 151, 327
Knie 301
Knielauf (griech.) 17
Knien 253 f.
Kniescheiben 286, 326
Knöpfe (Kind.) 287
Koch-Grünberg, Th. A 125, A 151, A 167, A 193, A 205, A 211, A 265, A 266
Kohlenbecken 150
Kolbenheyer, E. G. 8, 274
Koldewey, R. A 113
„Komposition“ 92
Konfuzius 89
König, Blaue Haare 77
– Hervorheben durch Größe 236 f.
– knieend (unfertig) 336
– als Löwe 16, 36
– Musterkörper 18
– als Sphinx 36
– als Stier 183
– Straffung des Bildes 12
– mit Tochter (Amarna, unfertig) 319
– Verhältnis zur Kunst 66
– Vogel schießend (Käfersiegel) 168
Königsbildnis
– als Ideal 67 f.
– Fehlen in alten Gräbern 157
Königskopf (Schulstück) 336
Königsköpfe, MR 29 f.
Königsring (Schriftzeichen) 362
Königsschlange, Schildviper, (s. auch Schlange) 107, 149, A 12, A 191
Königsschwanz (am Schurz) 125
Königstitel und -namen 362, 363
Königtum 66
Konstantinopel, Obelisk 224
Konzeption s. Künstler
Kopf (s. auch Gesicht)
– Bild in Gräbern des AR A 29
– Kinderzeichnung 296
– des Menschen im Fb 296 ff.
– Schriftzeichen 215
– Schulstück 334
– von Tieren 107
– – von oben 218
– – von vorn 215, A 250
Kopfdrehung 90° (Fb) 215 ff.
– 180° (Fb) 219 ff.
Kopfhöhe (Gruppe) s. Scheitelgleiche
Kopfnickermuskel 300
Kopfstütze 253
Kopftücher 35
Koptische Kunst 72
Korb, gefüllt (Schnittzeichnung) 132
Korbteller mit Früchten 104
Kornspeicher 141
Körper, menschlicher (s. auch Gestalt) 18, 19
Körper und Glieder 347 f.
Körperbildungen, ungewöhnliche 292
Körperhaften, Gefühl des 110
Kraft, lebendige, der Bildwerke („Eigenkraft“) 40
Kragen s. Hals und Schulter
Krahmer, G. 115, 271 f., 281, 329, 330, 348
Kränze 22
Kreitmaier, J. A 108
Kreta-Mykene und Äg. 20, A 286
Kretische Schrift 156
Kretisch-mykenische Kunst 7, 20, 77
– Geradvorstellung 349
– Greif 171
– Impressionismus 21, A 36
– Kopfwendung A 253
– Kreterin 288
– Krokuspflücken A 289
– Löwin 221
– Schulter 312
Kreuzgitter, Figurenfüllung (vorgeschichtlich) A 101
Krokodil 125, 155
– altes Kultbild 114, 363
Krokodilgestaltiger Gott (Suchos) 361
Krokodilopolis 362
Krone, Bänder im Nacken 294, A 329
– „Blaue“ 123
– – mit Hörnern und Federn 123
– – mit Hörnern 264
– Schlangen an der Stirn 288
Krug für Blumen A 188
– mit Lotosblumen umwunden 22
Krughenkel 264
„Kubismus“ 330
Kugel 104

Kügelgen, W. v. 196
Kuhkopf s. auch Hathor, Himmel
– in Seitenansicht mit zwei Augen bzw. zwei Nasenlöchern 127
– von vorn A 250
Kühn, H. A 99
Küken im Ei 131
Kultbild (s. auch Apollon) 114, 222, 359, 363
– Kultus 30, 32
Kunst (s. auch griech., babylonische, assyrische usw.)
– Ablauf 3, 71 f.
– Art der äg. Kunst 36 ff.
– Begriff 1 f., 39, 70
– Betrachten, genießendes und forschendes 6, 351 f., A 7
– Blütezeit 71, 72
– Einwirken des Königtums 66 f.
– – wichtiger Personen 63 f., 65, 66
– Entstehung der äg. Kunst 10 ff., 66, 70
– ästhetische Grundgefühle 346
– und Inhalt 160
– Karge Klarheit im AR 47
– Knappheit in der Spätzeit 48
– Leistung 46
– und Natur 45, 46
– Schöpfung der äg. Kunst s. 2. und 3. Dynastie
– Stufen der äg. Kunst 72 ff.
– Urteile 6
– Verhältnis zur Technik 39
– Vielgestaltigkeit im MR und NR 48
Kunstforschung 49, 348 f., 352 f.
Kunstgeschichte 4, 71, 351, 354, 355
Kunstleben der Völker 274
Kunstlebens, Gesamtbild des äg. 23
Künstler (s. auch Amarna) 63 f., 68, 70, 71, 93
„Künstler" (neuzeitlich) 70
– und Gott 40
– und König 66 f.
– Konzeption 116
– und Priester 65
– persönlicher Stil („Handschrift") 45, 70
Künstlernamen 69
Kunstwerk und Ausdruck 347
– und Form 158, 347
– „Schichten" im 346 ff.
Kunstwerkstätten (s. auch Amarna) 66, 69, 334, 336
Kunstwert 353 f.
– und Fortschritt 353
Kunstwille 58
Kunstwissenschaft, allgemeine 4
Kuppel 58
„Küssender König" (Amarna) 319
Kutsche (Kind.) 167
Kyros A 43

L

Lacau, P. A 188, A 300
Lächeln 20, 299
Land s. Ägypten und Ägypter
Landesgötter (Personifikation der „beiden Länder") 292
Landkarten, altäg. 166
Landschaftsdarstellung 125
Lange, H. O. A 58
Lange, J. 18, 319 ff., 346, A 367, A 379
Lange'sche Regel 319 f.
Lange, K. 94
Larsen A 82
Lässigkeit, sorglose 34
Laterne mit Streichholz (Kind.) 167
Lauben 134
Lauf von Menschen 17, 169, 301
– von Tieren (s. auch Gangarten) 169
Leben der Kunstreiche 72
„Leben" (auch Schriftzeichen) 156, 363
Leda, Ei der A 169
Lederstreifen auf Mumien 263
Lefebvre, G. A 51, A 81, A 405
Legrain, G. A 264
Lehmann, W. A 275
Lehmbau 51
Lehnen s. Rücken-, Arm- u. ä.
„Lehren" zur Lebensklugheit 20, 29
Lehrmittel s. Schule
Leib, Bauch 285, 290, 291, 292
Leichenhaufen 204
„Leistung-Wertschätzung" 9
„Leitformen" 44
Leochares 89
Leonardo da Vinci 60
Lepsius, R. 90, 269, A 65, A 122, A 156, A 166, A 213, A 220, A 237, A 257, A 258, A 279, A 339, A 356, A 359, A 360, A 366, A 403
„Lesen" der Bilder 118
Lessing 100, 110
Leuchter (Kind.) 270, 323
Levinstein, S. A 124, A 142
Libyen 34
Libyer 156, 162
Lichterscheinungen 282, 353
Lider 298
Lidzbarski, M. A 120
Liebenswürdigkeit 34
„Lilie" von Oberäg. (s. auch Wappenpflanzen) Schriftzeichen 161, A 37
Linie (s. Anziehungskraft, Eigenschönheit, Pinselführung, Umspringen u. ä.)
– Innenlinie 80
Linienbilder 75 f.
– und Flächenbilder 75
Linienführung s. Ornament
Liniengerüst 326, 336, 341, 342, 347, 359
– Proportionskanon 342
Liniennetz zum Übertragen 342
Linienrand bei Figuren 77
Linienspiel im NR 185
Linke Seite im Rb 331
Links und rechts (äg. Wörter) A 356
– bei dargestellten Wesen 310
– hin blickende Figuren 308 ff.
Lippen 299
Literatur (s. auch Dichtung) 29, 34, A 51
Löffel 59
Logik 35
Loret, V. A 301
Lotos, 21 f.
– Riechen am blauen 43 f.
Lotosblütenform, Becher in 60
Lotosgewässer 206

Lotosstengel A 200
– über Früchtekorb 173
– über der Schulter 296
Lotze, H. 357
Löwe 16
– assyrischer 16
– als Bild des Königs 16, 36, 183
– Bildhauerlehrstück 220
– Granit (Vorzeit) 13
– und Hund 184
– Rachen 13, 16
– Schriftzeichen 114
– Schwanzhaltung 13, 55, 184
– seitlich liegend (Rb) 329
– Umgestaltung der rb. Darstellung (1. Dynastie) 13
Löwenkopf (Schriftzeichen) 364
Löwenköpfe 13, 63, 333
– an Betten 145
– am Thronuntersatz Djosers 17
Löwy, E. 96, 321, 330, A 19, A 46, A 127, A 371, A 372, A 373, A 384, A 388, A 392, A 394
Ludovisisches Relief 284
Ludwig XIV. 67
Ludwig, H. A 85
Luft 78, 86
Luftleerer Raum 240
Luftperspektive 77, 86, 282
Lüftungsschacht 139
Luschan, F. v. A 85, A 381
Lustfahrt einer Dame 206
Lutz, H. F. A 345
Lysipp 67, 319

M

Madsen, H. A 358
Magerkeit 128
Magisch-religiöse Bindung 30
Magliabecchi 132, s. auch Mexiko
Mäher 186
Malerei, äg. (s. auch Flachbild, Farben, Relief u. ä.) 75 ff.
Manier der Stiertafel 51
Mann in Ehepaargruppen 187, 237
Männerfrisur, lange 296
Männlichkeit der äg. Kunst 65
Mariette, A. A 355
Markttasche 108
Maske 129, 130
Maspero, G. A 11, A 98, A 237
Maßschlüssel 343
Maßstäbe, verschiedene 234 ff., 341
Maßverhältnis (s. auch Liniengerüst) 343
Makrizi 24
„Matratze“ A 168
Matten (s. auch Opfermatte) 134, 173 f.
Mattenzelt 134
Matz, F. A 22, A 139, A 168, A 210, A 238, A 269, A 301, A 363
Medinet Habu 41, A 91, A 264
Medum, Reliefdicke 81
– Grubenrelief 83
Meer, Wogen 203
Meeresfläche, Ansteigen der 204
Mehrzahl in der Schrift A 229
„Meißel“ (Schriftzeichen „mer“) 155
Meisternamen 69
Memphis 70 f.
Menes 66
„Menge“ (Schriftzeichen) A 229
Menninger, K. 203
Mensch (außer Abschnitt VI und VII)
– Adel im Bau der Gestalt 18
– am Anfang der Kunst 164
– Angesicht von vorn 115
Menschenköpfe zwischen Rinderhörnern 60
Menschenleben und Leben der Kunstreiche 72
Menschenmenge 194 f.
Mentuhotep A 91
Merneptah A 29
Meroe 16, 317, A 366
Mesopotamien s. Babylon und Assur
Messer, Karthago A 87
Messergriff (Gebel el-Arak) 286
Metall als Werkstoff 53, 57, 341
Metallfarbe A 77
Meten, Jagdbild 46
– Grab A 26
Metz, P. A 133
Mexiko (s. auch Amerika und Indianer)
– altmexikanische Bilderhandschrift 132
– Chich'en Itzá A 275
– Göttin 285, 291
– Menschendarstellungen 307
– Relief 145
– Schrift 156
– Weltbild 240
Meyer, E. A 336
Michelangelo 334 f., A 80
Miebis 161
Mienenspiel 298, 328
Min 326, A 276
– Kultbild von Koptos 55
Mischstil, äg.-griech. 317, 350
Mißverständnis, fruchtbares 6
– von Flachbildern in Ägypten 150 f.
Mittelungsbedürfnis 154
Mittelalterliche Kunst (s. auch christliche Kunst u. ä.) 209
– Reiter 110
– „Schnitte“ A 174
– Schreibständer 265
– Spruchbänder 260
– Wasserberg bei der Taufe Christi 248
Mittelhochdeutsch hôher stân 204
Mittleres Reich (s. auch Königsnamen)
– Beinmuskulatur 301
– Dienerfiguren 41
– Gipsabgüsse A 88
– Grab„modelle“ 41
– Hausbemalung 31
– Hochstaffel 192
– Königsköpfe 29
– Künstler über sein Können 68
– Literatur 29
– Raumwirkung (gewölbte Decken, Siut) 58
– Schulter 311
– Seitenstaffel (längere Reihen) 185
– Spannung, innere A 84
– „Vereinigung beider Länder“ (Symbol) 162
– Wiederaufbau 29
– Würfelhocker 55 f., 334

Möbel (s. auch Stuhl, Bett, Truhe, Thron u. ä.) 144 ff.
– Formenadel 38
– in Tierform 61, 145
Möbelbeine 51, 61, 144, 189 f.
„Modelle" („Nachmodelle", Grabbeigaben) 41, 329
Mogensen, M. A 379
Möller, G. A 58
Mond 241 f.
Monumentalität 28
Moortgat, A. A 20
Morelli, C. 70
Morenz, S. A 39
Moritz, K. Ph. 93, 94
Mörser 266
Moses, 4. Buch Kapitel 13, 34, 89
„Mückennetz" A 168
Mulde und Rinne 150
Müller, W. M. A 15, A 147
Mumie 25, 209
– Brustschmuck 148 f., 293
– und Totengott 209
Mumienförmige Götter 326
Mund (s. auch Lippen) 79, 126, 299
Münzen, gallische A 59
– von Stagira A 338
Murray, M. A. A 178
Museen XIII, A 7, A 8
Musik 28 f., A 50
Muskelzeichnung durch Linien (s. auch Arm, Bein, Brust) 80
Musterbücher der Künstler 68
Mykene s. Kreta-Mykene
Mykerinos A 117
Mythologisches Denken 277
Mythos 32

N

Nabel 128, 290, 291, 292, 314
Nacht 248
Nachthimmel 239
Nagel an Finger und Zehen 297, 303, 306
Nagel, krummer (Kind.) 167
„Nahen" und herabsteigen 204
Name
– der Götter in der Sargkammer (AR) 157
Name
– lebendige Kraft A 29
– Königsnamen s. Königstitel
Napf 104
– mit Weihrauchklumpen 176
Narmer 155
– Rollsiegel 155 f.
– Schreibung des Namens 304
– Schiefertafel 12, 13, 162, 183, 196, 237, 301, 304
– Thronhimmel 113
Nase 78, 299
Nasenloch 79
Natur s. Perspektive, Wirklichkeit u. ä.
Naturform, Auflösung der 46, 159
– Verblassen durch Wiederholung 159
Naturfreudigkeit 34
Naturgebilde, als Anregung zu künstlerischer Gestaltung 60 f.
Natur„gefühl" 47
Naturnachbildung 4, 49, 63, 262
Naturnähe der äg. Kunst 49 f.
Naturspiele 60
Naturverhaftung der äg. Phantasie 2, 5, 21, 36, 50, 199, 349, 352
Naturvölker (s. auch Indianer, Steinzeit u. ä.)
– Darstellung von Tieren 127
– Fehlen von Verkürzungen 91
– Frontalität 321
– Zeichnen (s. auch Perspektive) 102, 128
Naturwiedergabe 4. 49, 63, 262
– in Flachbildern 283
– vorgriech. 348
Naville, E. A 91, A 109, A 182, A 301, A 359
Nebenhandlungen auf Zwischenlinien 172
Nefertem 21
Neger 162
Nelson, H. H. A 118, A 334
Nelymbo speziosa 22
Neththys 177
Nestgestalt der Erde (Immermann) A 271
Netzfischer (s. auch Schlagnetz) 172
Neues Reich (s. auch Amarna, Königsnamen und Dynastien des NR)
– Beindarstellung 301
– Bergabhang 171
– Beugen aus dem Bilde 214
– braungelber Bildgrund 78
– Blumen 22
– Dichtkunst 30
– Ehepaare 187
– Einfluß der Priesterschaft 65
– Finger 305
– Frauenbrust 314
– Fußsohlen 254
– großstädtischer Zug 30
– Grubenrelief 83
– Hand 305, 306
– Häuserbemalung 31
– Horchen eines Blinden 298
– Kreis der Leistungen gerundet 73
– Kreta-Mykene und Äg. 20
– Lächeln 299
– Linienspiel 44, 185
– Lotosbecher 60
– Möbel 38
– Monumentalität der Werke 28
– Mundbewegungen 299
– Mundzeichnung, ungewöhnliche 299
– Musik und Tanz 29
– Raumwirkung (Gewölbe, Grab Sethos' I.) 58
– Ritterzeit 16
– Sargbemalung 214
– Schatten 78
– Schultern 312
– Staat 66
– Staffel 185, 192
– Steigerung des Lebensgenusses 22
– Sturm auf Bergfesten 203
– Vorderansicht des Menschen 214
– Wasserrose 44
– weiblicher Zug 301, A 219
– Weltmacht 16, 30
– Zehen 303
Neuseeland 240
Newberry, P. E. A 156, A 207, A 276
Neuß, W. 132

„Niederschlagen der Feinde“ (Sinnbild) 151, 160 f., 230
„Niedersicht“ A 264
Nil, göttlich verehrt 33
– das Land verbindend 33
– Wasserwirtschaft 33
Nilgott A 24
Nilpferd 220, A 263, A 282, 283
Nilschlamm als Baumaterial 24
Ninive, Assurbanipals Bücherei in 89
Niuserre zwischen Göttern 223
– Sonnenheiligtum 30
Nofretete, Büste 333
Nordpflanze s. „Wappen“
Nordwind 41
Nubiers, Hauszeichnung eines heutigen 141
Nüchterner Tatsachensinn 34, 36
Nymphaea caerulea 22
– lotus 22
Nymphen, Altar der, im Louvre 225

O

Oase (s. auch Abgeschlossenheit und Äg.) 34
Obelisk mit Sonnenscheibe A 197
Obeliskenfuß in Konstantinopel 224
Obeliskenspitze A 67
„Oben“ und „Fern“ 204
Oberägypten (s. auch Äg., Theben u. ä.) 66
Ochsen s. Rinder
Offene und geballte Hand 307
Offiziersberuf 16
Ohren 300
„Ökonomischer“ Mensch A 57
Ölstreifen in Kleidern A 104
Omara al-Yamani 24
Opferbecken 173
Opferkammer 157, 173, 225
Opfermatte 150, 173
Opfertafel 31, 218
Opitz, D. A 185
Optische Studien im Altertum 278
– in der Renaissance 279
– in der Neuzeit 280
„Organisch“ und scheinorganisch 348
Organische Darstellweise 347 f.
Ornament 50, 61, 159, 346, 347
– Linienführung 21, 44
– Stengelmuster 105
– Zierrat 59
Ort des Bildes bestimmend für die Körperansicht 228
Örtliche Schulen (Künstlerschulen) 71
– Provinzialkunst 66
„Orthoskop“ (Bühler) A 131
Os, W. van A 331
Osiris 177, 326, 362
Osirisgrab 242
Ostasiatische Kunst (s. auch China, Angkor-Wat, Japan u. ä.) 263, 277
– Perspektive 278
Ostasien
s. Ostasiatische Kunst
Osterinsel 7
Otto, E. 29

P

Packtaschen auf dem Esel 119 f.
Palastdarstellungen 136, 139
Palästina 2
Palmensäule s. Pflanzensäule
Pamphilos von Amphipolis 277, 279
Pantherfell auf Stühlen 121
Pantherkopf A 251
Papyricht 125, 253
Papyros (s. auch „Wappenpflanze“)
– als Kunstform 43
– als Rückgrat von Stabsträußen 22
– Schriftzeichen für Unteräg. 161
– Verlust der Dreikantform 59
– als Zepter A 38
Papyrosbünde 43
Papyrosdolde als Endigung 59 f.
– Form der 43
Papyroshandschriften
s. dort
Papyrossäule 59
Papyrosschaft 59
Papyrosstengel 125 f.
– geknotet A 200
Parthenongiebel 67
Parzival 12
Paßgang 300, A 338
Paterson, A. A 289
Pathos des NR 30
Pavian (s. auch Affe) 171
Pavianauge (Scherbenbild) 297, A 331
Pergamon, Altarreliefs A 105
Persönlichungen (Personifikationen) 35, 161
Persönlichkeit 42, 70
Perspektive (s. auch Bildtiefe, Ausbreitung, Luft, Seheindruck) 87 ff., 143, 186, 196, 235, 262 ff., 267, 272
– Beispiele von Kindern und Erwachsenen 93 ff.
– „Entwicklung“ 273
– der Farben 79
– Geschichte der echten 273 ff.
– Lockerung 281, 353
– und organische Darstellweise 347
– „Ruhen“ der 278
– widerstrebende Anlage im Menschen 99
Perspektiveähnlich 102, 272
Pessimismus 24, 29
Petosiris, Grab 350, A 54
Petrie, W. M. Flinders A 114, A 115, A 141, A 144, A 163, A 164, A 179, A 191, A 216, A 231, A 245, A 277, A 287, A 301, A 319
Pfahlbauten (Punt) 142
Pfeil durch Kopf unterbrochen 125
Pfeilerstatuen A 393
Pfeilregen 232
Pferd 17
Pferdebild mit Pferdekrankheiten (modern) 153
Pferdegespann (europäische Vorgeschichte) 250
Pflanzen, heilige 33
Pflanzenbilder 42
Pflanzenformen in der äg. Kunst A 37
Pflanzenleben, Vergleich mit der Kunst 72
Pflanzenornament 23
Pflanzensäule 23, A 37

Pflüge (europäische Vorgeschichte) 250
Pflüger 218
Pfostensarg 56, 120, 150
Phantasie s. Einbildungskraft, Natur(gebundenheit)
Philae 228
Philippos von Opus 2
Philosophie, griech., und Kunst (s. auch Platon) 277
Phönizien, Alphabeth A 196
Phönizier 2
Photographie („Scheinbild") A 128
Physiognomische Phantasie 19 f.
Pianchi, Inschrift A 355
Piankoff, A. A 250
Pieper, M. A 51
Pietschmann, R. A 148, A 361, A 385
Pinsel 57
Pinselführung 77
Platon 2, 94 f., 274, 275, 341, 348, 360 f., A 57
Plinius A 100
Plutarch 2
Polygnot 199
Portrait s. Bildnis
Potamogeton (Hechtkraut) 229
Poulsen F. A 247
Priester, räuchernd 121, 225
Priesterin, malend 305
Priesterschaft, Einfluß auf die Kunst durch die 65 (s. auch Schakalmaske und Titel)
„Primitiv" A 4
Prisse d'Avennes, E. 314, 316, A 364
Pritchard, J. B. A 51
Privathäuser 31
„Projizieren" 92
Proportionen s. Liniengerüst, Flach- und Rundbild u. ä.
„Proportionskanon" 342
Provinzialkunst 66, 71
Prunkgefäße mit Randfiguren 149, A 189
Prunkinschrift (s. a. Zierinschrift) 156
Psammetichzeit (s. a. Spätzeit) 301
Ptah 71, 325
Ptahhotep, Grab 216
Punt, Pfahlbauten 142
Pupille 297
Pyramide 24, 51, 55
– drei- und vielseitig 324
Pyramidenspitze 49
Pyramidenzeit s. Altes Reich

Q

Quaderbau 24, 334
Queraxt, Dechsel 115
Quibell, J. E. A 96, A 170, A 184, A 187, A 195, A 217, A,260, A 299, A 306, A 313

R

Raabe, W. 38
Räder 190
Radschlagen 232
Ramose, Grab (Stilwandel) 68
Rampe mit Menschen (assyrisch) A 278
Ramses, Könige 67
Ramses II., Darstellung einer verwüsteten Landschaft 48
– Kadeschgedicht 30
– Schlachtenbilder 26, 199, 234
Ramses III., Haremsbilder A 91
– Medinet Habu 41, A 91, A 264
– Seeschlacht 199
– Todesausdruck auf Gesichtern 298
Ramses VI., Sonnenschiff 135, 229
Ramseszeit 67
– braungelber Bildgrund 78
– Literatur 30
– jubelnder Mann 287
– Reliefs 26
– Schlachtenbilder 199
Ranke, H. A 28, A 239, A 303
Ranke, L. v. 353
Ranofer, Statue A 90
Rasiermesser (Karthago) A 87
Rasse des Äg. 33
Rasse und Künstler 41
Räuchern 225, 232
Raumgestaltung, bildliche 282
Raumwirkung (gewölbte Decken; Siut- und Sethosgrab) 58
Ravenna s. Apollinare Nuovo 223
– Fechter 348
Realismus 103, A 53
Rechmirê, Grab 191
Rechts (s. auch links)
– und links (äg. Worte) A 356
Rechtsrichtung von Figuren 308
– der Schrift (s. auch Schrift) 308
Rechtwinkliges Ebenenkreuz 324 ff., 341
Rechtwinkligkeit (s. auch geometrisch und Kubismus) 331
– in äg. Flachbildern 330
Recklinghausen, H. v. A 132, A 197, A 352
Rede und Gegenrede im Bilde 234
Regel s. auch Gesetz
– der Geradvorstellung 100
– der Richtungsgeradheit 320, 325
Regenbogenhaut 297
Reichhold, K. A 308, A 344, A 348
Reichsannalen (Erwähnung von Kunstwerken) A 95
Reihen von Menschen und Tieren (s. auch Staffel) 178
Reinach, S. A 240
Reinigung (Sinnbild) 163
Reiter, deutsche Handschrift 110
– griech. Vase 111
Relief (s. auch Flachbild) 27, 79 ff.
– babylonisches und assyrisches 82
– Dauerhaftigkeit 85
– Dicke 81
– echtes (gehobenes) 81 f., 84
– Gegengleiche (Symmetrie) 340
– Grabrelief (Provinz, AR) A 92
– Kleinasiatisch-frühgriech. Reliefkunst 209
– Schattenwirkung 83, 85
– versenktes (Grubenrelief) 82 f., 84 f.,
Reliefherstellung 82, 83
Religion, Amarna 30 f.
– altertümliche Formen 30

Religion und Königtum 30
– formbewahrende Kraft 31
– und Kunst 31, 32, 36, 39 f.
– und Leben 30
Religiöse Bilder 30, 55, 114, 326
Religiöses Denken 35
Renaissance 83, 231, 279, 345
Renan, E. 277
Residenz 70
Reuterswärd, P. A 77
Rhoikos 340
Rhythmus 164, 346
Ricci, C. A 162
Richter, L. 42
Richtungsgeradheit 320 ff., 325 f., 341
Richtungsneutralität 342
Richtungsstumm 157
Ricke, H. 51
Riechen an der Blume 43 f., 162
Riesen und Heuschrecken 89
Riesengröße der Werke (äg.) s. Monumentalität
– (griech.) 97
Riesenstatue, Schleppen einer 210
Rilke, R. M. 335
Rinder-Gespanne 187, 189, 218
– Schlachten 220
Ringe, Haufen 204
Ringer im Fb X, 232
– im Rb 327
Rinne zwischen Nase und Mund 299
– und Mulde 150
Rippen, sichtbar 128
„Riß-Reihung“ 188
Roeder, G. 328, A 51, A 234, A 353
Rohrfeder 57
Rohrhütten 30
Rollsiegel äg. 174
– babylonisches A 374
– frühgriech. A 374
Rosellini, I. A 215, A 365
Rosetten 23
Rossano, Kodex 248
Roth, H. L. A 207
Rücken, Tragen auf dem 123 f.
Rückenansicht 267, 309
Rückenlehne (Stühle u. ä.) 146
Rückenlinie 290, 296
Rückenpfeiler 25
– gezeichnet 294
Rückenplatte 25
Rückgrat (Natv.) 128
Rückstaffelung 190 f., A 223
– gleichzeitig mit Vorstaffelung 184 ff., 228
„Ruhen“ der Perspektive 278
Rumpf 290 ff.
Rundbild 318 ff.
– Achtung und Würde 326
– Ansichten 324, 333 f.
– in der Architektur 25
– Aufrißzeichnung 329, 336, 342
– Aufstellung 333
– und Baukunst 25
– bewegt – unbewegt 348
– Drehungen und Beugungen 327
– Durchbrüche in der 5. Dynastie 53
– rechtwinkliges Ebenenkreuz 324
– und Flachbild 4 f., 52, 323, 324, 328, 342, 349
– Formabhängigkeit vom Werkstoff 52 f., 54, 55
– gelöste Formen 53
– Gegengleiche 319 f.
– unbewegliche Gegenstände 324
– Geradvorstellung 318
– Geschlossenheit 52, 54
– Gruppen 319, 327
– – gezeichnet 178
– halbes 25, 81, 82, 222
– Liniengerüst 326, 336, 341, 342, 346, 356,
– Maßstäbe der Figuren 341
– Menschen und Tier 324
– „projizieren“ 91
– Proportionskanon 342
– organische Darstellweise 347 f.
– und Quaderbau 334
– und Raum 330
– religiöses 31 f.
– Richtungsgeradheit 320 ff., 325
– – Ausnahmen 326 f.
– Ringer 327
– Schichten 346 ff.
– Schreiten 324
– Schulstücke 334
– linke Seite 331
– Seitwärtsneigen 320
Rundbild; ältestes Sitzbild eines Privatmannes A 14
– Symmetrieebene 319
– Tiefenwirkung 335
– Tiere 324, 329
– Tonmodell 340
– vorgriechisch 323 f.
– Werkverfahren 56, 314, 318, 334, 335 ff., 341, 359
Rundstab (in der Architektur) 51
Rusch, A. XII, 37

S

Saad, Z. Y. A 231
Sachinhalt eines Kunstwerkes 4, 160
Sachs, C. A 50
Sackpresse s. Weinbereitung
Sakkara (s. auch Djoser und Stufenpyramide)
– Reliefdicke 81
Salbgefäß 173
Salblöffelchen 59, 316
Samos 318, 340, 359
Sandale 105
Sandstein als Werkstoff 54
Sänfte, Staffelung 191
– Tragstangen 23, 192
Sarg, Brustschmuck 148 f., 293
– Hausform 122 f.
– mumienförmig 214
– Pfostensarg 123, 150
Sassaniden A 289
Saugkraft s. Anziehungskraft
Säule (s. auch Bündelsäule und Papyros)
– Djosers Halbsäule 26
– in Hauszeichnungen 113, 136, 139
– Pflanzensäule 23, A 37
– Proportionen 343
Saxl, F. A 240
Schacht 132
Schädelbildung, Amarna 63, 68
Schäfer, H. A 2, A 10, A 13, A 16, A 17, A 34, A 35, A 42, A 45, A 64, A 67, A 69, A 72, A 86, A 88, A 140, A 169, A 173, A 174, A 189, A 201, A 208, A 250, A 253, A 254, A 258, A 270, A 271, A 273, A 310, A 326, A 354, A 387, A 395, A 402, A 406

Schäfer, W. 347
Schaffensfreude 4, 9
Schakal mit vier gezeichneten Beinen A 144
– Gott 130, 209
– – Stange mit 108
– liegend 114
– Schriftzeichen A 117
Schakalmaske 129, 130
Schale 95, 103, 270
– mit Fächerteilung A 141
– Schiffsbauch 61
Scharff, A. A 85, A 147, A 216, A 347
Schatten 78 f.
– in Grubenreliefs 83 ff.
– Malerei 79, 276
– Nachziehen von A 100
– Schlagschatten 78
„Schattenstab" A 73
„Schau" 126, 236, 284, 309, 325, 334, 342
Schaubecken 105, 149
Scheffel, Bruchteile 34, A 58
Scheibe und Kugel (Sonne) 104
„Scheinbild-Wirklichkeitsbild" 94, 360, A 128
Scheinperspektive s. perspektiveähnlich
Scheintür 212, 222
„Scheitelgleiche" 238, 341
Scheitellinie, Sinken der 186
Schenkel 285, 290, 314
– sonst s. Beine
Schiaparelli, E. A 141
„Schichten" im Kunstwerk 346 ff.
Schiefertafel (s. auch Narmer) 125, 158, 300 f., A 11
– mit dem Schlachtfelde 301
– Stiertafel 10, 51, 183, 287
Schießen 88, s. a. Pfeil
– Ziel 168
Schiff 184
– Bauch und Schale 61
– geschlitztes Heck 108
– Kajütentür 143
– „Modelle" (Grabbeigaben) 41
– vorzeitlich 184
– – als „Festung" A 301
– im Wasser 204, 243
Schiffer, landend 142 f.
– laufend 184
Schifferstechen 110
Schild 269, 292
Schildviper s. Königsschlange
Schiller 54
Schirmwand 134
Schlachtenbilder s. Kampfbilder
Schlafen 253
Schlafender, liegend 130, 215, 253
– hockend 153
– stehend 214
Schlagnetz 171, 253
Schlange (s. auch Königsschlange)
– Erntegöttin 33
– im Loch 133
– mit Menschenbeinen 302
– an der Sonnenscheibe 241
– auf einer Tragstange A 192
– sich windende, in Fb und Rb 150, A 191, A 192
Schlange oder Schnecke (Schriftzeichen „f") 157
Schleppen einer Riesenstatue 210
Schlitten 119
Schlüsselbein 287, 300
Schmarsow, A. 178, 302, A 264, A 341
Schmetterling 235, A 263
„Schminkstreifen" 297
Schmuckstücke und Ansichtsdeutung 293
Schmutzereien 20
Schneidersitz 254, A 292
„Schnitt" 131, 133 ff., A 174
Schnurrbart (perspektivische Zeichnung; modern) 95
Schöne, R. 61, 102
Schott, S. 297, A 250, A 350
Schrägansicht 97, 99 f., 263, 316, 329, 332
Schrägansicht und Verkürzungen 271
„Schrägansichtig" 100
Schrägansichtige Standlinien 209
„Schreiben" von Bildern 116, 118
Schreiber (s. auch Binse, Rohrfeder, Schrift) 254
– Kornschreiber A 58
– im Louvre A 90
Schreiberfiguren 254
Schreiberstand 69
Schreibschrift 58, 75, 260, 261
Schreibzeug 188, 294
Schreiten nur im Sinne der Bildfläche 136
– der Tiere (s. auch Gangarten) 17
Schrift 37, 58, 70, 75, 155, 159, 259 ff., 308, 362 ff.
– Buchschrift A 298
– Denkmälerschrift (s. auch „Beischrift") 156, 361 f.
Schriftenrolle (Determinativ) 37
Schriftentwicklung 156
Schriftzeichen
– Abydos 161
– Arm 306
– heiliges Auge 163
– Berg 150
– Bergland 242
– Biene 265
– Bündel (Djed-Pfeiler) A 231
– Ei 105, 131
– Einlegearbeit 57, 83, A 115
– Eule (m) 218, 364
– alte Frau A 24
– Gesicht 215
– Glück 163, 363
– Gold 177
– Goldhoros 177, 362
– Halskragen 362
– Himmel 363
– Hineingehen 133
– Königsring 362
– Königsschlange 107, 149
– Kopf 215
– Küken im Ei 131
– Löwe 114
– Löwenkopf 364
– Meißel (mer) 155
– Oberägypten (Lilie) 161, A 37
– Schakal A 117
– Schlange oder Schnecke („f") 157
– Seele (ba) 190
– Wels (nar) 155
– Wirksamkeit 157
Schriftum s. Literatur
Schritt s. Schreiten und Gangarten
„Schrittstellung" 331, 359
Schubert, J. A 39
Schuchhardt, E. A 304
Schule 65
Schulmädchen und sein Weg (Kind.) 94
Schulen, örtliche 71

Schulstücke 334, 336, A 116, A 396
Schulter 182, 287, 289, 290, 311 ff., 342
Schulterkragen 22
Schurz 128, 149, 300
– des Königs 125
Schuster 167
Schwangere 130
– Eselin (modern) A 169
– Königin 18
Schwanz des Königsschurzes 125
Schwanzhaltung des Löwen 13, 55, 184
Schwarz als Nachthimmel 248
– als Loch 53, 79, 299
Schwarzfigurige Vasen (griech.) 111, 303
Schwarzwaldbauer (Haus) 95, 96
Schweinfurth, G. 259
Schweizer, B. 69
„Schwierigkeit" der Perspektive 90, 99
– der Vorderansichten 216, 297
Schwinden der Naturform durch Wiederholung 159
Sebastian, heiliger 168
Sechem-Chet A 318
Sechemka 301
Seele (*ba*, Schriftzeichen) 190
Seelenleben, Einheit 23
Seelenvogel 133, 214, 229
Seelisches im Bildnis 19
Seeschlacht 199
Segel A 139
Sehbild 87
Sehbildähnlich und sehbildgetreu 99, 100
Seheindruck (s. auch Bildtiefe) 87 f.
Sehens, Geschichte des (s. auch Perspektive) 86, 87, 277
Sehtäuschungen 86
Seiten s. rechts und links
Seitensicht 64, 113, 310, 313, 317 (s. auch Schulter)
– Geschichte der A 357
– und „Grundform" des Menschen 290
Seitenstaffelung 184 ff., 228
– Bedeutung der 189
– gleichzeitig mit Hochstaffelung 195
„Seitenvorstellung", reine 112, 144, 314, 342
Seitwärtsbeugen 320
Seler, E. A 291
Semempses-Semerchet 289, A 318
Senenmut 163
Senk, H. 262, 270, 272
Sesostris I. (Thronreliefs) 292
Seta, A. della 349, A 322
Seth, Gott 177, 362
Sethe, K. A 27, A 95, A 96, A 145, A 169, A 191, A 204, A 230, A 270
Sethos I., Schlachtenbilder 199, 203
– Grab 58, 297
Siegesgöttin (griech.) 323, 342
Siegesgruppe s. Triumphbild
Sinai 289
Sinnbilder (Symbole) 160 ff., 176 f., 362
Sistrum 310
Sitte, Macht 64
Sitzen (Darstellung) 119
Sitzende im Fb (s. auch Ehepaare) 114
– im Rb (s. auch Ehepaare) 114, 334
Sitzfläche (s. auch Stuhl und Bett) 145 f., A 153
Siut, Fürstengrab 58
Skarabäen 168
Skiagraphia 79, 276
Skorpion 150
Skythen A 57
Slawen, altslawische Rundbilder 342
Smith, W. St. A 117
Snijder, G. A. 349
Sockelschmuck 27
Sohle 254
Sohlenwölbung, Darstellung 35, 303
Solb (Tempel) 329
Soldaten, laufende 184
Sonne (s. auch Amarna und Aton) 251
– Flügelsonne 228
– Gang (Sinnbild) 171
– mit Götterfigur 235, 365
– scheibenförmig, nicht Kugel 104
– im Leib der Himmelsgöttin 130
– Mythos der geflügelten Sonne A 234
– und Obelisk A 197
– Schlangen an der Sonne 241
– und Welt 223, A 270
Sonnengott 21, 222 f.
Sonnenheiligtum, Reliefs 30
Sonnenscheibe auf der Himmelskuh A 250
Sonnenschiff (Ramses' VI.) 225 ff., 229
Sonnenschirm 264, A 304
Sonnensymbole 160
Spannung, innerer Ausdruck A 64
Spätantike s. Christentum, griechisch, byzantinisch u. ä.
Spätzeit (s. auch griech.-röm. Zeit) 73
– Archaisieren 29, 73, 289, 350
– Augen 299
– Augenlider 298
– Bastet 296
– Beine 301
– Ermatten 73
– Grab des Petosiris (äg.-griech. Mischstil) 350, A 54
– Lächeln 299
– Mischstil (geradvorstelligperspektivisch) 300
– Musik 29
– Schulstück 334, 336
– Schultern 289
– Schwinden der weltlichen Bilder 32
– geometrische Teilung des Flachbildes 26
Speer durch Kopf unterbrochen 125
Speicher 138
Speisetisch (s. auch Blumen, Stilleben) 174 f.
Spendenkrug und Lebenszeichen 82
Sperrdruck 239
Sphinx 36, 329, 336, A 59, A 70
– von Gise 28, 334
Spiegel 59
Spiegelberg, W. A 71, A 89, A 93, A 115, A 169, A 171, A 219, A 226, A 250
Spiegelgriff 59
Spielbrett 167, 173

Spielende Kinder 151, 216, 327
Spitze der Pyramide 49
– des Obelisken A 67
Sponsheimer, H. A 159, A 161, A 165, A 278
Sprache und ansteigende Entfernung 204 f.
– Wichtigkeit der Kenntnis der 7, 29
Spranger, E. A 57
Springer, A. A 255
Springerinnen 232
Sprossen zwischen Stuhlbeinen 121
Spruchbänder (Mittelalter) 260
„Sprunglauf" 17
Staat (s. auch Königtum) 36, 37, 66
Stab und Zepter 52, 55, 308
– Darstellung im Rb und Fb 52, 55
Stabsträuße 22
Stabträger 308 f.
Stadt, belagerte (assyrisch) 252
Stadtviertel der Bildhauer 66
Staffel 183 ff. (s. auch Hoch-, Rück-, Seiten- und Vorstaffelung)
– altsteinzeitliche 188
– enge 185, 191, 350
– Farbwechsel 77, 187
– in frühchristlicher Malerei 198
– in griech.-röm. Zeit 191
– von Rädern 190
– von Stühlen 189
– verschiedener Gegenstände oder Tiere 187
Staffelverband 185
Stagira, Münzen A 338
Standlinie (s. auch Bodenlinie) 169 ff., 201, 202, 208
– schrägansichtig 209
Standplatte, Liegeplatte 13
Standpunkt, Wechseln des vorgriech. Bildners („Teilinhalte") 118, 322, 324, 334
Stangen, unterbrochen 125
Stapel, W. 303
Statik 20, 347
Statue (s. auch Rundbild) in Gräbern 31 f., 225
– in Häusern 31
Statue, Schleppen einer 210
– am Tempel 225
– im Tempel 31 f.
– in äg. Zeichnungen 225, 313, 314, 332
Stehen 300, 301, 302, 334
Stehr, H. 87
Steigen s. Aufsteigen
Steinbau (s. auch Quaderbau) 24
Steindorff, G. 11, A 14, A 24, A 57, A 139, A 212, A 273, A 280
Steingefäße, Formstraffung 15
Steinmetzen mit Opfertafel, Darstellung eines 217
Steinzeitliche Bilder (s. auch Felszeichnungen, Buckel u. ä.) 188, 191
Stellungswechsel des vorgriech. Bildners („Teilinhalte") 188, 322, 324, 334
Stengel von Pflanzen (s. auch Papyros, Lotos u. ä.) 44
Stengelmuster 105
Sterne 249
Steuerruder 107
Stier (Wildstier), Bild des Königs (s. auch Schiefertafel) 183
– Möbelfüße 51
Stiertafel s. Schiefertafel
Stifter, A. XI, 40
Stil 61 f., 64, 355
– Entstehung des äg. Stiles 10 ff., 16
Stilleben 22, 48
Stilumschwung s. Amarna, Ramose
Stirnbänder mit Blumen 23
Stirnseite s. Front, Frontalität
„Stoff" (Sachinhalt) 44
– sonst s. Werkstoff
Strahlensonne 61, 241
Straußenfeder 229
Streichholz bei Laterne (Kind.) 167
Streifenordnung (s. auch Bildstreifen) 170 f.
– Lockerung 202
Streitwagen s. Wagen und Wagenkämpfer
Strichbilder 75
Strichgitter 76
Strzygowski, I. A 284
Stufen der Handlung in einem Bilde 231 f.
Stufenpyramide von Sakkara 24, 51, 81, A 96, s. auch Djoser
Stuhlbeine (s. a. Möbel) 61, A 228
Stühle 61, 112, 118, 120 f., 144, 145 ff., 187, 189, A 153
Stumpf, C. A 149
Stürmen einer Festung 137, 203
Sturmleiter auf Rädern 266
Suchos (Krokodilgott) 361
Sudan 34
Südpflanze (s. a. Papyros) 161, A 37
Sykomorenholz 56
„Symbol" (s. auch Sinnbild) 140, 164, 362
Symmetrie s. Gegengleiche
Syrien 2
– Gottheiten 215
– Holzrelief einer Löwin 221

T

Tai-schan 89
Tak-i-bostan A 289
Tanz 28 f., 178, 232
Tasten 98, 103, 109, 111, 116, 322, 342 u. ö.
Tatsachensinn der Äg. 34
Taufbecken in Hildesheim 248
Taufe Christi 248
Technik 38, 39, 58
Tehenu s. Libyer
Teich (s. auch Wasser) 243, 251
– in Aufsicht 102
– zwischen Bäumen 252
– im „Schnitt" 102, 131
„Teilinhalte" (s. auch Standpunkt) 118
Tektonik der äg. Figuren 20, 25
Telekles 318, 340, 359
Teller mit Lotosstengeln 173
Tempelanlagen (Pyramidenzeit) 24
Tempelbau 31
Tempelgrundrisse 31
Tempelkunst 65
Tempelschulen 65
Tempelstatuen 31 f., 225
– private 19

Tempeltürme 26
Thasischer Altar im Louvre 225
Theben 70, A 98
Theodoros 318, 340, 359
Theodosius der Große (Obeliskenfuß) 224
Thoth 140
Thrazier A 57
Thron 114
Thronhimmel 113, 210, 235
Thronuntersatz 17, 145, A 184
Thueris, Fb. (Brust) A 328
Tuthmosis,
– Könige 67
– III., Weihgeschenke 107
– IV. und Wagen 199
– – Zehen in Seitensicht 303
– (Bildhauer) 62, 338, A 396
Ti-Grab A 26
Tiefenstufung (s. auch Staffel und Bildtiefe) 196
Tiefenwirkung der Rbb 335
Tiefrelief, versenktes Relief 82 f., 84 f.
Tier (s. auch Felle, Tierarten) 158
– Bauchlinie 301
– an hakigen Endungen (s. auch Möbel) 61
– Führen von -en 249 f.
– Gangarten s. dort
– heiliges 33
– am Königsthron 144
– Kopfdrehungen 218, 220, 329
– an Leine 249, 250, A 287
– und Mensch (Größenverhältnis) 235
– Rückstaffel A 223
– Rundbild 329
Tieraugen 298
Tierbeine 114
Tierdarstellung 112
Tiergruppen (s. auch Staffel, Gespann u. ä.) 191
Tierköpfe 107
Tierköpfige Götter 35, 295
Tiglatpileser III. A 264
Tisch, einbeiniger Speisetisch 174 f.
– mit Geschirr 173
– – – (arabischer Bilderbogen 209
– mit Tischtuch (Kind.) 98, 108
– vierbeinig, mit Halskragen 175, 195
Tischplatte in Form der Opfermatte 150
Titel der Künstler 69
– des Oberpriesters von Memphis 71
Todesausdruck 298
Ton als Werkstoff 53, 341
Tonmodell 340, A 88
Tonne s. Gewölbe
Topfmalereien 76
Tortürme, Reliefs s. Tempeltürme
Totenbuch 38, 222
Totendienst 19, 30, 31 f.
Totenfigürchen 19
Totengott s. Annbis und Schakalgott
Totenpapyri (NR), Augendarstellung 297
„Töten" von Schriftzeichen 157
Tragbänder als Brusthalter 293
Tragen von Gegenständen 110
– eines Papyrosbündels 123 f.
– eines Sessels 269
Tragsessel 23, 191, 192
Tragstange für Götterbilder 108, 363, A 192
– der Sänfte 23
Transjordanien 151
Treppe 134
– an Kapelle 122
„Tritte" oder Bühnen 174
Triumphbild 151, 160 f., 162, 230
Truhe (vgl. auch Kasten) 105, 176, 199
Tuch (Ortsnamen in Oberäg.) 362
Tür im Aufriß 136, 139
– Durchschreiten einer 142 f.
– in Gebäudezeichnungen 136, 139, 142
– an den Rand geschoben 121, 142
– Scheintür A 26
– von Speichern, Einschüttklappen A 180, A 303
Türflügel 121 f., 220, A 182
Türpfostenschmuck 308
Türstatuen 225
Tura 54
Turkestan 278
Turm (Helmholz) 93
– (Moritz) 93
Tutanchamun, Eingeweideschrein A 379
– Relief Haremhabs 233 f., A 241
– Truhe mit Kampf und Jagd 199

U

Überfülle von Teilen 100, 126 f.
Übergleiten einer Vorbildfläche in die andere 106 f., 115
Überlegung im Kunstwerke 35
Überlieferung 154, 158, 290
Überschneidungen 124 f., 350
– falsche 127
Uhland, L. (Lind.) 236
Umarmen von Ehepaaren 180 ff., 327
Umbilden der Naturform, künstlerisches 62
Umdeutung eines alten Bildes 150 f., 248, A 154
Umdrehen des Blattes (Kind.) 112
„Umgekehrte Perspektive" (Wulff) A 264
„Umklappen" 92
Umriß 76, 85
Umspringen der Bedeutung einer Linie oder Fläche 107, 120, 123, 138 f., 146, 153, 203, 217 f., 294, 303 f.
– vom Rb ins Fb 52
Umwelt des Künstlers 41 f.
– der Kunstwerke A 8
„Unechte Durchsichten" 128
„Ungebildete" im Zeichnen 87, 91 ff.
Ungebundene Phantasie 2
Unger, E. A 264
Ungnad, A. 358
Unterägypten s. Ägypten, Delta, Memphis u. ä.
Untergebene s. Herr
Unterricht s. Schule
Untertanen 177
Unvergänglichkeit 24
Ur, Rinderstaffel A 224
Uräus s. Königsschlange
Urgewässer 33
Urwelthöhlen s. Steinzeit und Höhlenmalerei
Usaphais-Wedimu 289
Uschebti s. Totenfigürchen
Üxküll, J. v. 88

V
Vasen, griech. 103, 111, A 169
Verblassen der Naturform durch Wiederholung 159
Verehrung von Bildwerken 40
Vereinfachung von Formen 62
„Vereinigung der beiden Länder“ 66
– Sinnbild 161
Verfallzeiten 66, 72, 73
Vergessen 259
Verkleinerung oder Perspektive 195, 234 ff.
Verkürzungen s. auch Perspektive
Verkürzungen und Schrägansichten 272
Verlebendigen toter Formen 159
„Verschieben“ 92
Versenktes Flachbild 82 f., 84 f.
Verstand u. Gefühl 7, 34, 356
Verständlerischer Zug des Äg. 35
Verstorbene 64, 77, 237
Verworn, M. A 224, A 250
Vieh s. Rinder, Ziegen u. ä.
Viehkrippen 266
Vieldeutigkeit äg. Zeichnungen 120, 132
Vierfüßler 114; s. auch Tier u. Beine
Vogel mit Angabe des Afters 288
– mit Ei 167
– von unten dargestellt 228 f.
Vogelflug 263 f.
Vogelflügel s. dort
Vogeljagd (s. auch Netz) 168, 171, 172
Vogelkloake A 317
Vogelschwärme über Papyros 229
Vogelzeichnung 107
Volk (s. auch Ägypten und Ägypter) 141
Volkscharakter (Platon) A 57
Volksstil und Hofstil 64
Vollansicht durch Drehen des Vorbildes A 134, A 135
Vorbeigreifen u. ä. 209 ff.
Vorderansicht im Fb 115, 212 ff.
– im Rb s. Frontalität
Vorderasien (s. auch Arabisch, Assyrien, Babylonien, Byblos, Hethiter, Palästina, Phönizien, Sassaniden, Syrien) 2, 15, 16, 324, A 147
Vordergrund 196
„Vordervorstellung“, reine 314
Vorgeschichte (s. auch Hierakonpolis u. Schiefertafel) 11, 21
– Frauenfiguren 18, 284 f., 226
– Gefäßmalereien 26, 76, 159, 284 f., A 301
– Männerdarstellungen 285
– Ornament, Auflösung der Naturform 159
– Rassenfrage 33
– Schiffsbilder als „Festung“ A 301
– Vorderasiatische Keime 15
Vorgriechische Kunst (s. auch Kreta-Mykene, Babylonien, Mexiko, Höhlenmalerei u. ä.)
– Beine 300
– Flachbildnerei (s. auch dort) 322
– Körper und Glieder 348
– Mensch und Tier 324
– Perspektive (s. auch dort) 272
– Rundbilder 323 f., 342
Vorstaffelung, gleichzeitig mit Rückstaffelung 184 ff., 228
„Vorstellung“ 99, 100
– „reine Seitenvorstellung“ 113, 144, 314, 342, A 147
– „reine Vordervorstellung“ 314
Vorstellig 99

W
Waage als Mädchen 61
Wächter, schläfrig 153, 214, 302
Wadenmuskel 301
Wadi Sus 259
Wagenkämpfer als äg. „Ritterschaft“ 16
– Darstellung 16, 210
Wagen, nordisch (Vorgeschichte) 250, A 304
– Thutmosis' IV. 199
– Sargwagen A 280
Wagen, zweirädrig (Jagd- und Kampfwagen) 190
„Wahrnehmig“ 99
Walther von der Vogelweide 241
Wandbehang A 69
Wandfriese 27
Wandmalerei in Häusern 31, 48, A 55
Wandschmuck neben Türen, gegengleich 308
Wandstatuen 25
Wange 78
„Wappen“pflanzen 21, 161 f., A 37
Ware, E. Williams A 97
Waschgeschirr 131, 173
Wasser 243 ff.
– Gewässer 243, 252
– mit Leuten 205, 243
Wasser„berg“ 245 ff., A 283
Wasserfläche 243
– als Bildgrund 244
Wasserlinien an Gefäßen 149, A 188
Wassertiere (s. auch Frosch, Fisch u. ä.) 243 f.
Wasserwellen 243, A 280
Wasserwirtschaft 33
Weber 218, A 207
Weber, O. A 374
Wechsel des Standpunktes des vorgriech. Bildners („Teilinhalte“) 118, 322, 324, 334
Wegnahmen beim Bilden 341, 342
Weiberbrüste des Nils A 24
– (sonst s. Brust)
Weiblicher Zug im NR 301, A 219
Weigall, A. A 347, A 379
Weiheformel der Tempel 37
Weihstatuen 326
Weihrauchklumpen im Napf 176
Weinbecher in Lotosform 60
Weinbereitung 172, 208, 235
Weinkelter 131
Weinen 298
Weisheitssprüche 29, A 58
Weiß als Nichts 53
„Wels“ (Schriftzeichen „nar“) 155
Weltanschauung 277
Weltall 249

Weltbau 248
Weltbild eines Indianers 240
Weltenkammer im Sonnenheiligtum 30
Weltliche Bilder in Grab und Tempel 31
– – schwinden in der Spätzeit 32
Wendepunkt des Geisteslebens 71
Wennofer (Louvre) A 393
Werkstätten (s. auch Kunst) 66, 69, 334, 336
Werkstoff (s. auch Metall, Holz u. ä.) 52, 54 ff.
Werkverfahren, altgriech. 318, 359
– beim Fb 336, 341
– beim Rb 56, 314, 318, 335 ff., 341, 359
Werkzeichnungen 283, 336
Werkzeug 57 f.
Wert und Leistung 9
Wertschätzung Ägyptens bei den Griechen 2
– der äg. Kunst 5, 351
„Wesentlicher" Stil (Goethe; s. auch Wirklichkeit) VI
Wesirtracht 315
Westgöttin im Sarge (Himmelsgöttin) 214
Widderstatuen 25, 329
Widerschein von Nachbarfarben 77 f.
Widerstand der Malebene 107, 110, 111, 322, 349
Wiedemann, A. 20, 317, A 30, A 156, A 366
Wiederaufnahme älterer Formen 45 f. (s. auch Spätzeit, Archaisieren)
Wiegand, Th. A 256
„Wilde" s. Naturvölker
Wildstier s. Stier
Wimpern 298
Winckelmann, J. J. VI, 9, 49, 361
Winde s. Lilie und Wappenpflanzen
Wirklichkeit, gegenständliche 49, 97, 347, 352
Wirklichkeitsbild und Scheinbild 96 ff.
Wissenschaft 91, 277, 280
Wölbung 58, 123
Wolf, W. 272, A 370, A 390, A 403
Wolff, M. 220
Wölfflin, H. 86
Wolle-John, D. 146
Wolters, F. 30
Wolters, P. A 255
Woermann, K. A 100, A 309
Worringer, W. A 9, A 61, A 68, A 90, A 343, A 401
Wortkunst 2, 47 (s. auch Sprache, Dichtung, Literatur)
Wreszinski, W. A 66, A 111, A 180, A 393
Wringen von Traubenrückständen 208
Wuchern der Form 60
Wulff, O. 118, A 124, A 132, A 157, A 264, A 295
„Wunder, griechisches" 277
Würde 28, 34, 321, 326
Würfelhocker 55 f., 334, A 393
Wurfholzregen 232
Wüste 33
Wüstenbild 202, 242, A 237
Wüstenjagd 47, 199

X

Xenophon A 43

Z

Zauberstäbe 218
Zehen 286, 302 f.
Zehennagel 297, 303
„Zeichen" 47
– Goethe („Hieroglyphen") 110
Zeichenkunst, Wortgebrauch 80
– sonst s. Naturvölker, Kinderzeichnungen, Perspektive u. ä.
Zeichenweise, äg. 49
Zeilenteilung der Schrift 261
Zelte 134, 141
Zepter und Stäbe 52, 55, 308
Zersetzen der Naturform durch Wiederholen 159
Zerstören von Bildwerken (s. auch Bild, lebendige Kraft) 157
Ziegen, Ausweiden 144
– am Baum 256 ff.
– am Wipfel fressend 256
Ziegel 24, 26, 58, A 45
– in Babylonien A 45
– Bau und Tonnengewölbe A 83
Ziegelgewölbe 58
Zierinschrift Amenemmes' III. 361 ff.
Zierkunst s. Ornament
Zimmermalerei 31, 48
Zufügen beim Bilden 341
Zuführen von Gefangenen (Sinnbild) 162
Zugkraft s. Anziehungskraft
„Zusammensehen – Einzelsehen" 277
Zweck von Bildern 40
– eines Kunstwerkes 59 f.
– und Technik 39
Zweckhaltung, religiöse 32
Zweckmäßigkeit von Geräten 59
Zweiköpfiger Oberarmmuskel 304, 305
Zweistromländer s. Babylonien, Assyrien
Zwischenlinien in den Bildstreifen 172
„Zwischenzeit" 24, 29, 34, 180

TAFELN

1. Die Schiefertafel mit dem Könige als Stier (Ausschnitt). Vz.

2. Schiefertafel mit Gefangenen. Vz.

3. Krieger mit Gefangenem. Vz.

Die Schiefertafel mit dem Könige als Löwen auf dem Schlachtfelde. Vz.

Schiefertafel mit Palme und Tieren. Vz.

1. Rückseite.

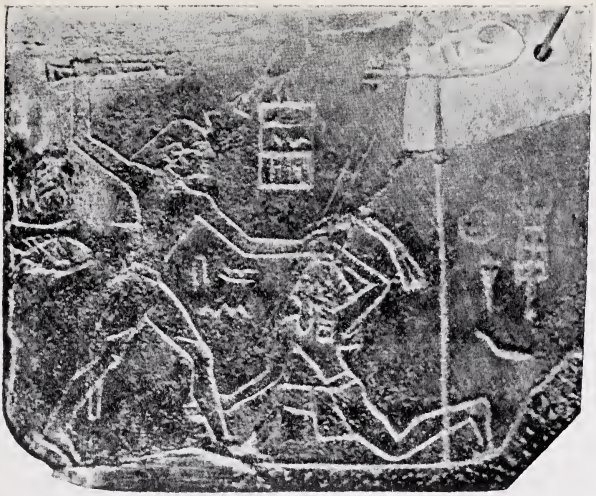
Die Schiefertafel des Königs Narmer. Fz.

2. Vorderseite.

1. Ein König vom Ende der Vorzeit eröffnet Staatsarbeiten am Flusse. Vz.

2. König Narmer (Ausschnitt aus Tafel 5,2).

Grabstein des Königs Djet. Fz.



1. König Usaphaïs-Wedimu schlägt die Ostländer. Fz.

2. Zwerg. Fz.

3. König Sechemchet. AR.

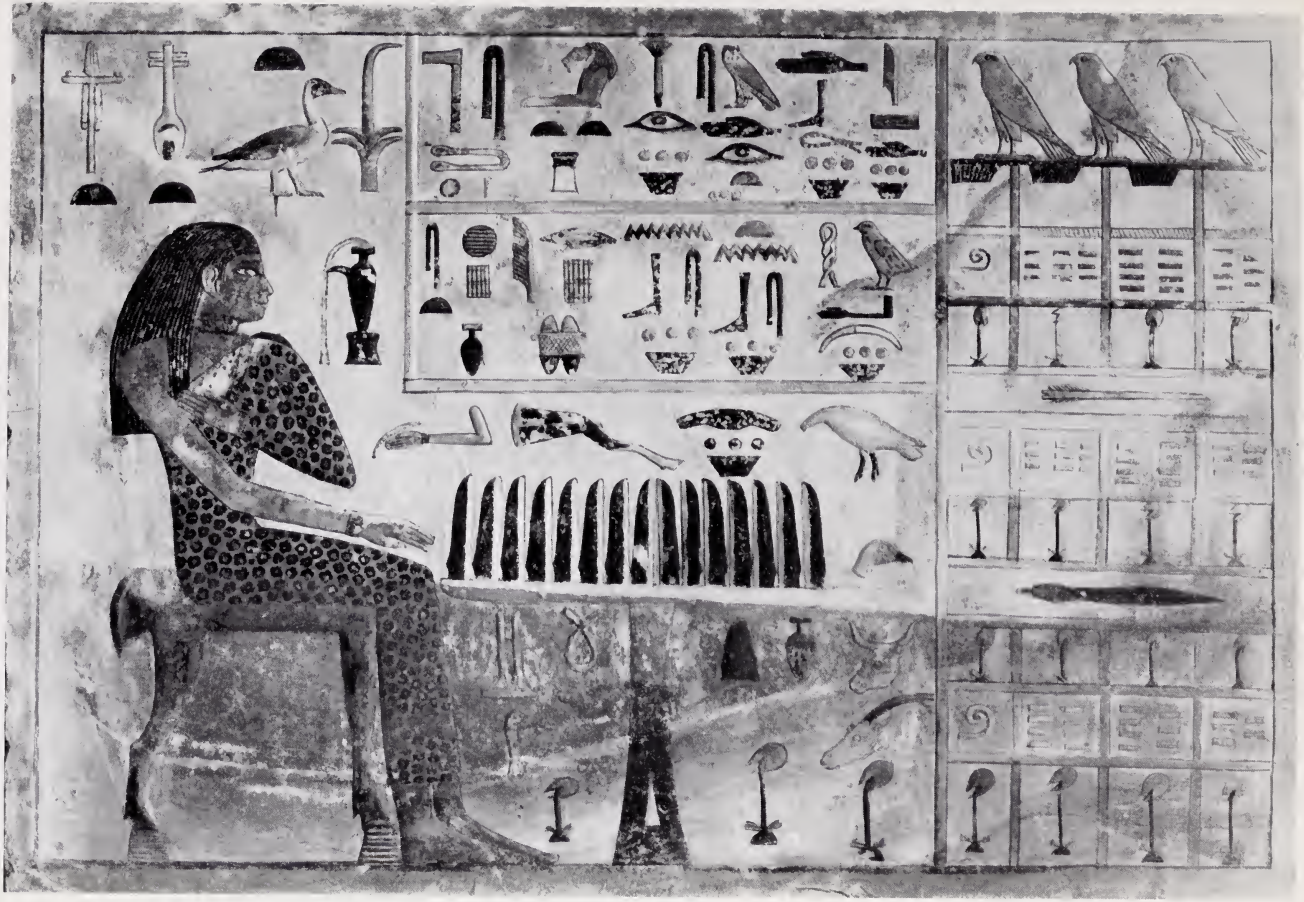
1. Bild Hesires mit Schreibzeug über der Schulter. AR.

2. Bild Hesires. AR. (Vergrößerter Ausschnitt aus Taf. 1).

1. Fischzug. AR.

2. Das Sinnbild der Einigung Ägyptens. (Vgl. Taf. 22). AR.

3. Truhe (?) mit Federn. AR.



Die Verstorbene am Speisetisch. AR.

1. Der verstorbene König Niuserre zwischen Göttern. Unten die Thronwache. AR.

2. Der Hausherr mit Frau und Sohn. AR.

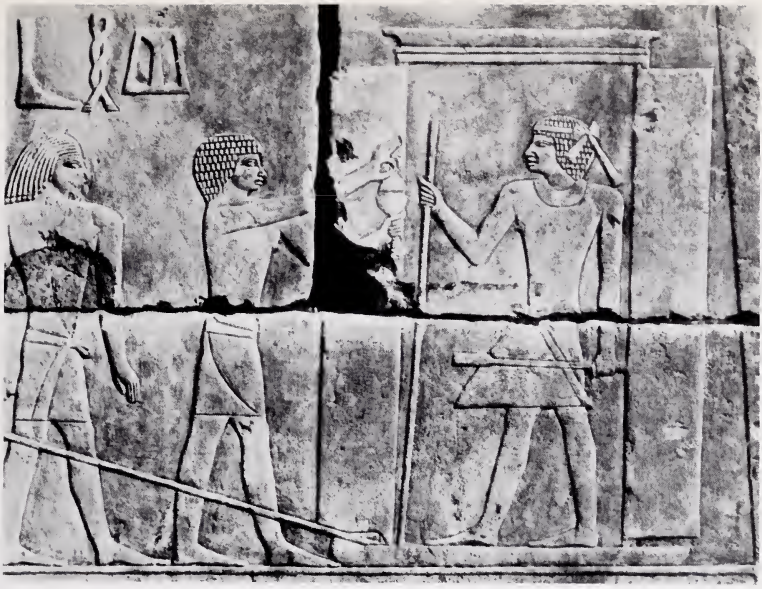
Nilpferdjagd
im Papyrosdickicht. AR.

1. Schreiber. AR.

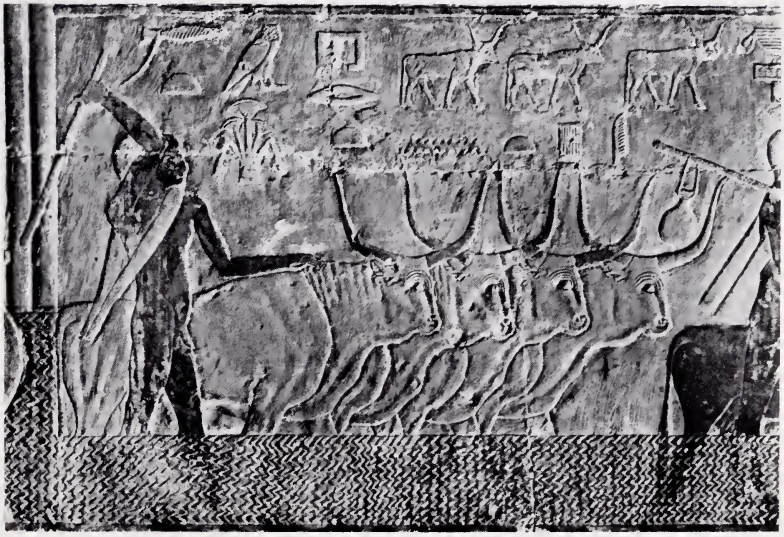
2. Herr. AR.

1. Die Götter bringen (dem König) Gefangene. AR.

2. Bäuerin mit Gaben. AR.



1. Statuenschrein mit Flügeltür. AR.



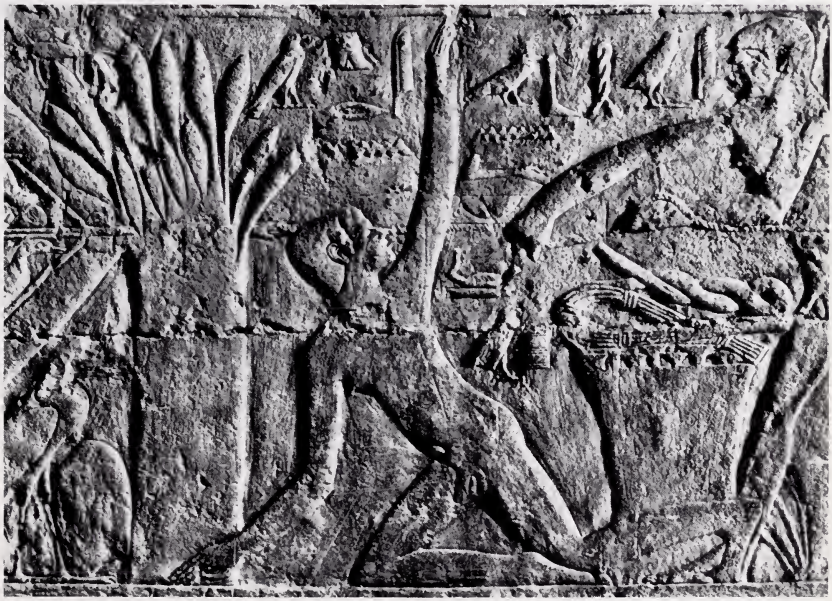
2. Rinderherde im Wasser. AR.

Tierleben in der Wüste. AR.

1. Heimkehrende Schiffer. AR.

2. Scheintür mit halben Rundbildern. AR.

1. Magerer alter Mann mit Opfergaben. AR.



2. Beim Vogelfang. AR.

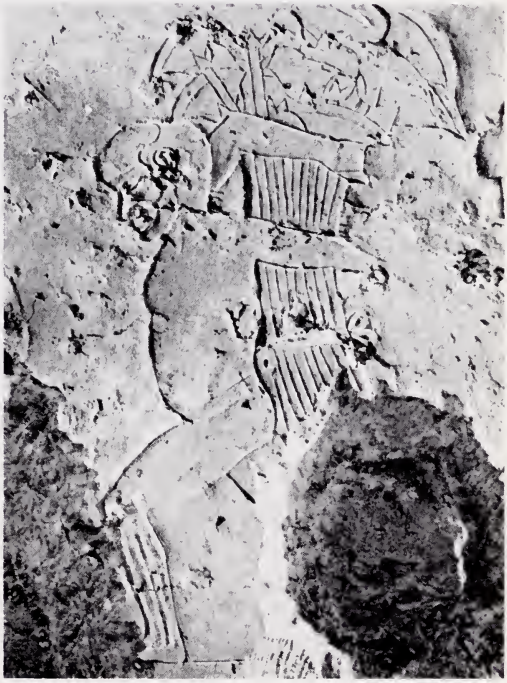
1. Lustfahrt auf dem Lotosteiche. AR.

2. Stilleben aus Speisen. AR.

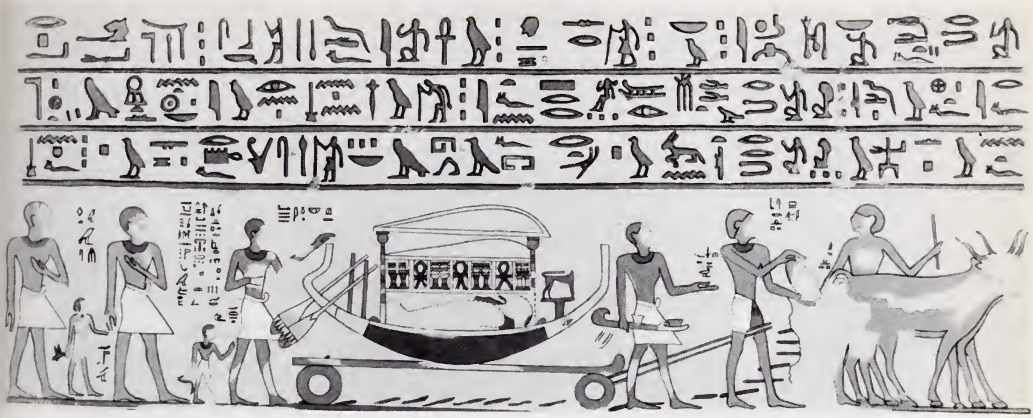
Zierinschrift König Amenemhets des Dritten
aus einem Tempel
des Gottes Suchos im Fajjum. MR.

Die Landesgötter schlingen
die Pflanzen von Ober- und Unterägypten
um das Schriftzeichen „vereinigen“.
(Vgl. Taf. 10,2). MR.

1. Fischstechen im Papyrosdickicht. MR.



2. Bei der Papyrosernte. MR.



1. Sargwagen, vor dem Wasser gesprengt wird. 2. Wirre.

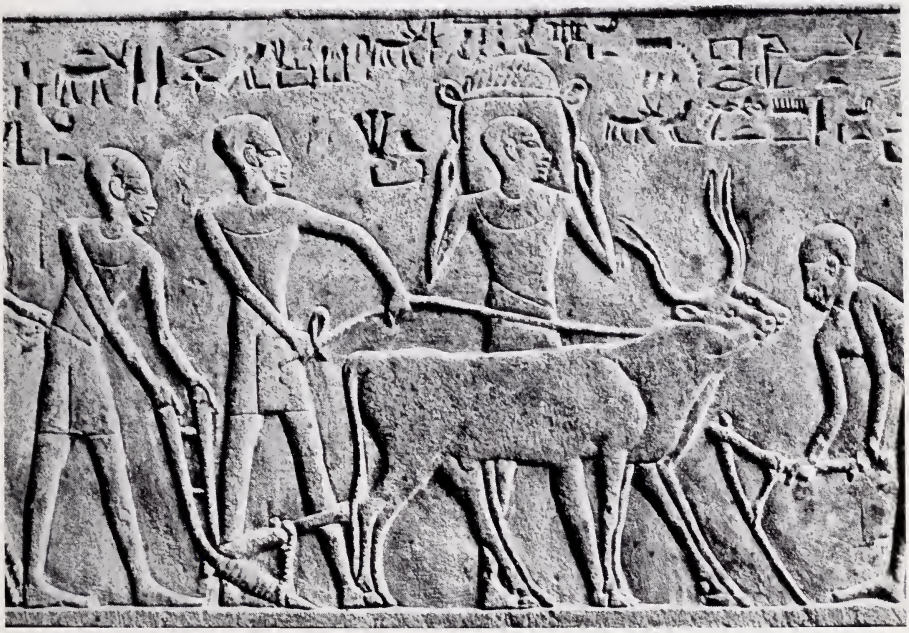
2. Schnitter und schlafender Aufseher. NR.

1. Fischstechen und Vogeljagd im Papyrosdickicht. NR.

2. Baumgöttinnen bringen (dem Toten) Speisen. NR.

Klagefrauen. NR.

1. Der Verstorbene und seine Frau am Speisetische. NR.



2. Pflüger. NR.

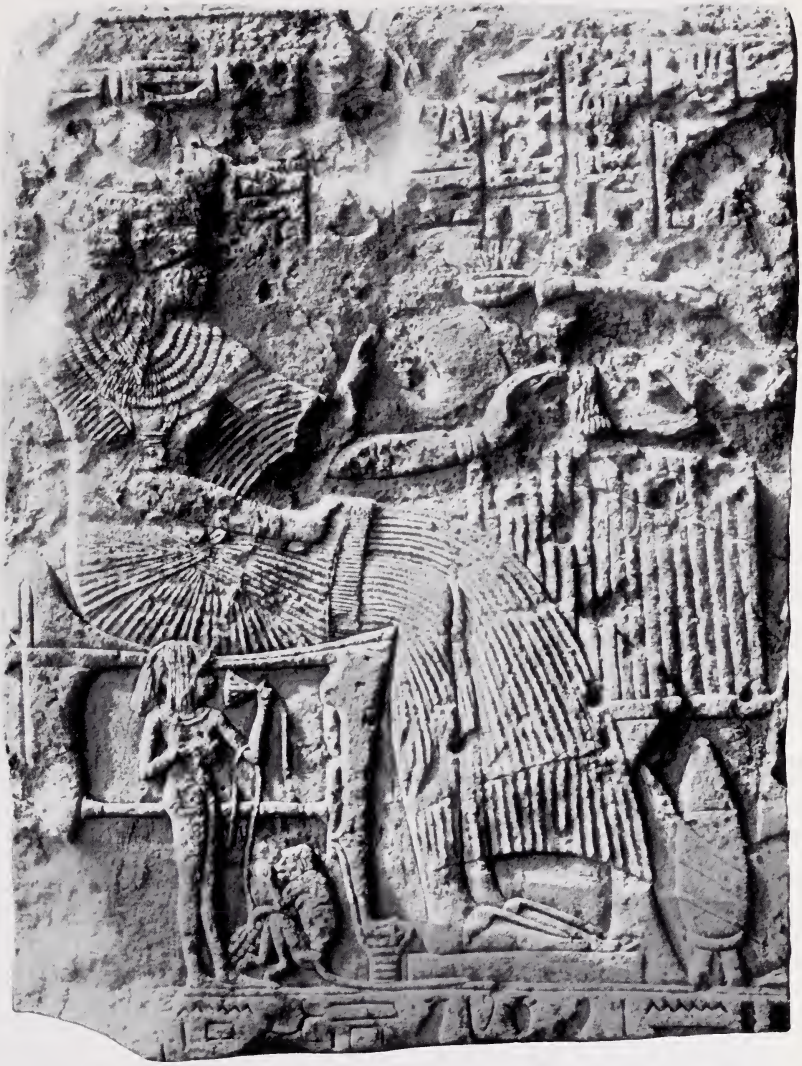
Ein König aus Amarna und seine Gemahlin. Bildhauerentwurf. NR.

Trauernde aus dem Bilde des Leichenzuges eines Oberpriesters von Memphis. NR.

Ausschnitte
aus demselben Bilde
wie Taf. 29. NR.

1.

2.



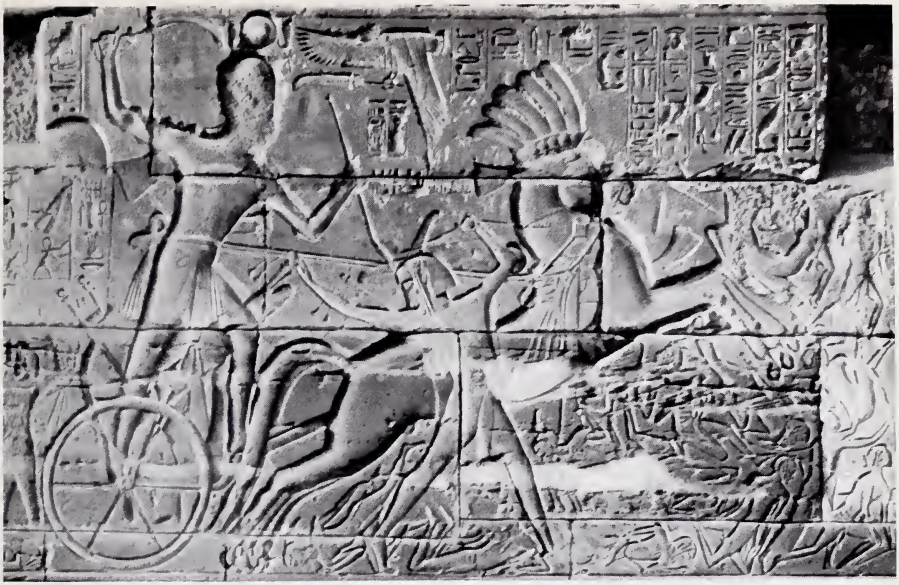
Der Verstorbene am Speisetisch. NR.

Der Verstorbene und seine Frau, von ihren Angehörigen mit Speisen beschenkt, beräuchert und mit Wasser übersprengt. NR.

1. Erschossener Asiat.
(Ausschnitt aus Taf. 34). NR.

2. Grüßender Diener. NR.

König Sethos der Erste
erstürmt die Bergfeste „der Kanaan".
(Unter a der vom Felde auf den Berg übersteigende Mann). NR.



1. König Sethos der Erste im Libyerkampf. NR.

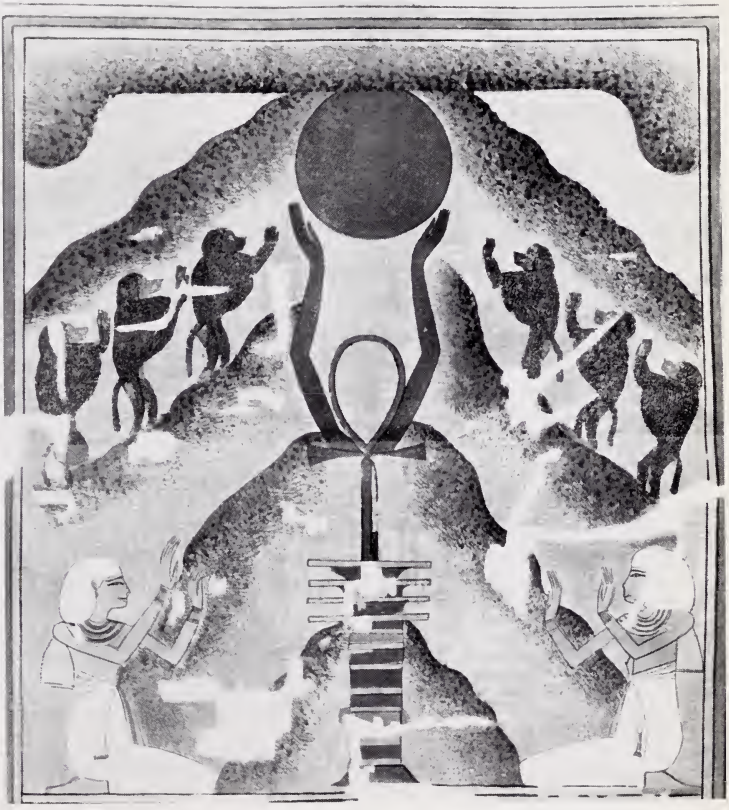
2. König Ramses der Dritte jagt Ure. NR.

König Ramses der Zweite
nimmt eine Burg. NR.

1. Sonne, Himmel und Erde. NR.

2. Horos führt die Tote zu Osiris. NR.

1. Wasserspende. NR.

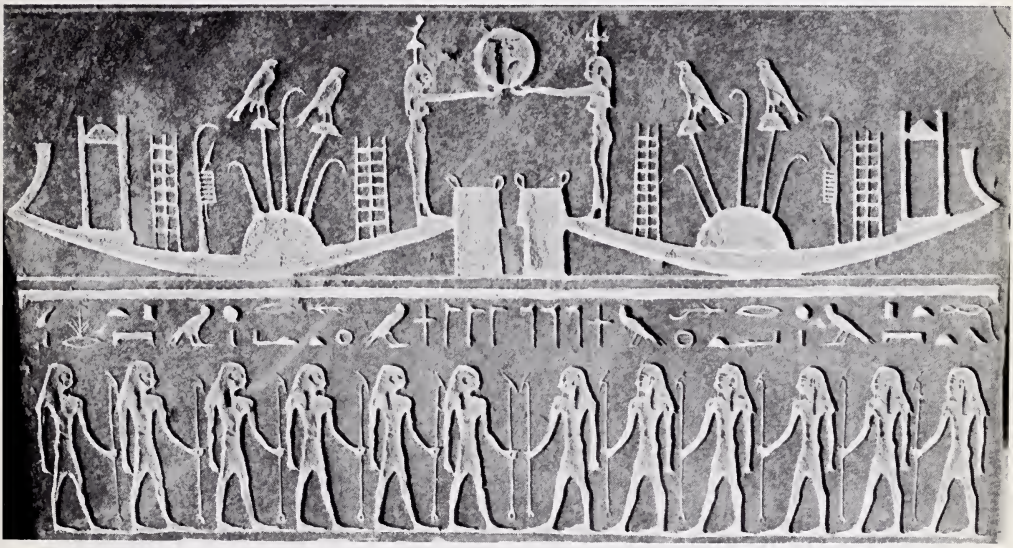


2. Sonne und Welt. NR.

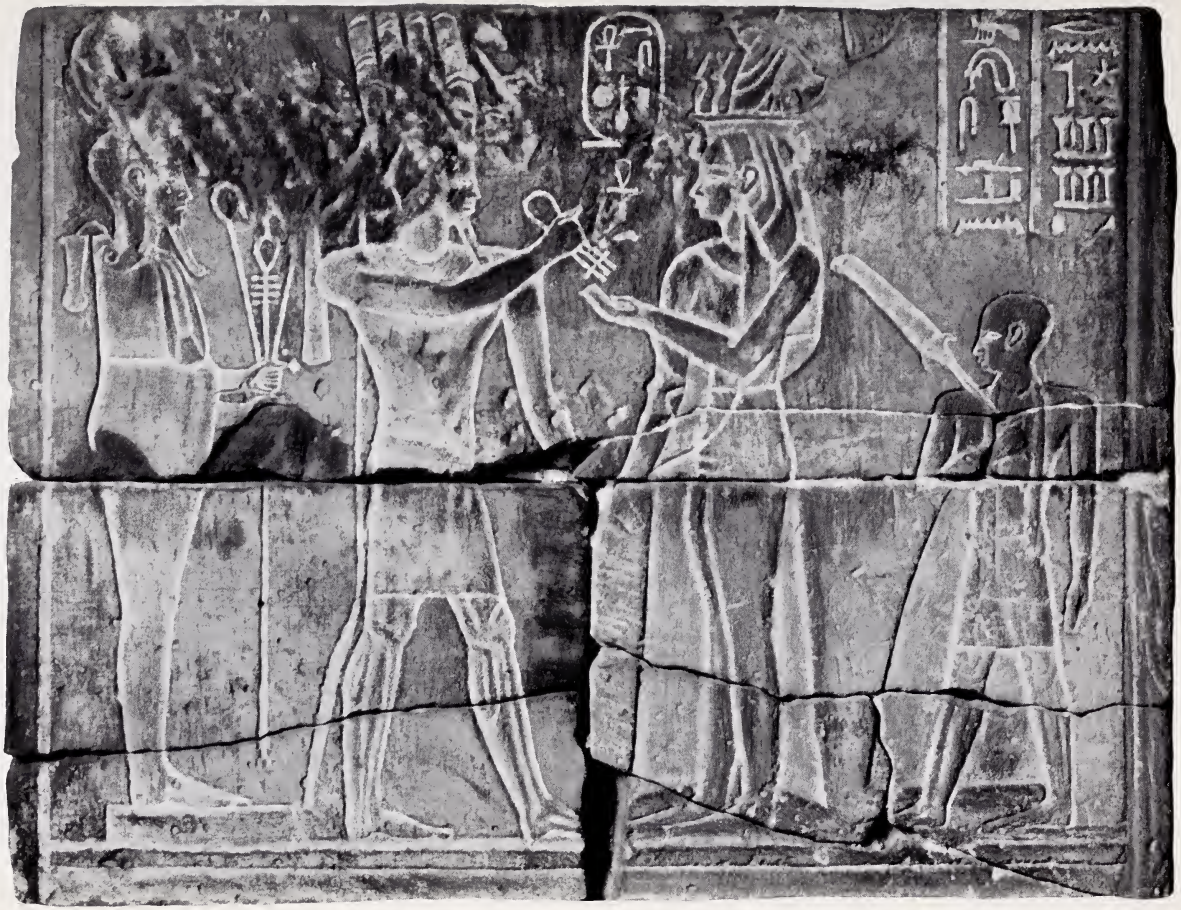
1. Ausschnitt aus dem Totenbuche.
Sprüche von den Unterweltstoren und ihren Wächtern. NR.

2. Ausschnitt aus einem religiösen Buche mit Unterweltsgeistern. NR.

1. Aus einem Bilde der Gräberstadt. Spz.



2. Übergang der Sonne
von ihrem Tagesschiffe zum Nachtschiff. Spz.

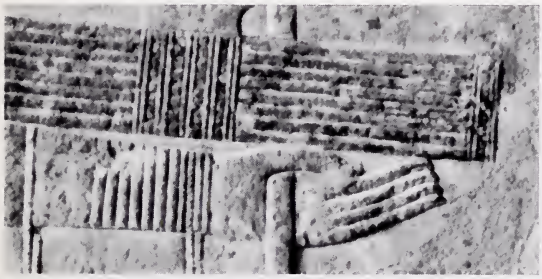


Gott Amun überreicht einer Priesterfürstin Lebenszeichen. Spz.

1. Greifende Hand. AR.

2. Frei hängende Hand aus einem Statuenbilde. NR.

3. Halsmuskeln. AR.

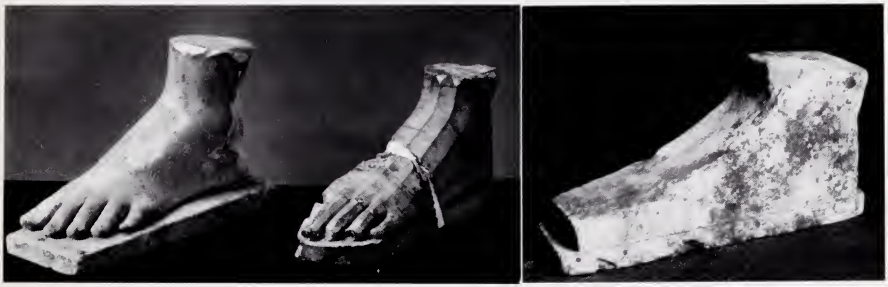


4. Tragende Hand. AR.

5. Finger mit Gelenken. Brustfalten. (Ausschnitt aus Taf. 32). NR.

1. Fuß Amenophis des Vierten. Bildhauerentwurf. NR.

2. Fuß. AR.



3. Entstehung eines Statuenfußes. Bildhauerlehrstücke. Spz.

1. Vom Bilde eines Königs. MR.

2. Kniemuskeln. AR.

3. Entstehung eines Reliefs. Bildhauerlehrstück. Spz.

Löwe. Vz. — Fz.

1. Löwenkopf. AR.

2. Hathorkopf
von einer Säule.
MR. (?)

3. Löwenkopf. AR.

1.

2.

Standbild eines Priesters
von rechts und links. NR.

1.

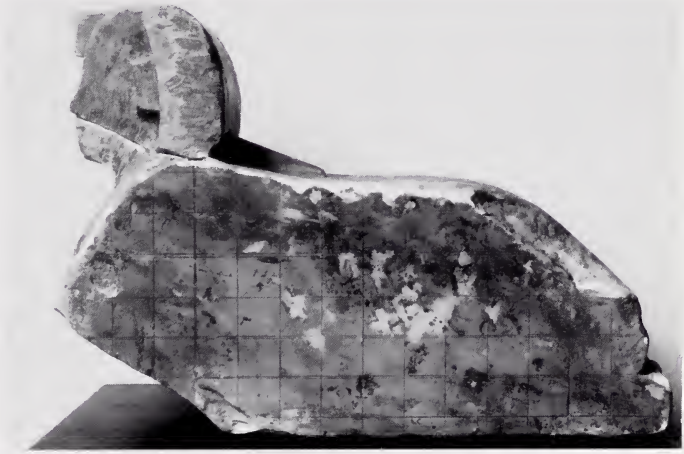
2.

Unfertige Gruppe
von rechts und vorn:
König Amenophis der Vierte
und seine Tochter. NR.

1. Kopf eines Beamten aus Amarna. NR.

2. Prinzessinnenkopf aus Amarna. NR.

1. Sphinx. NR.

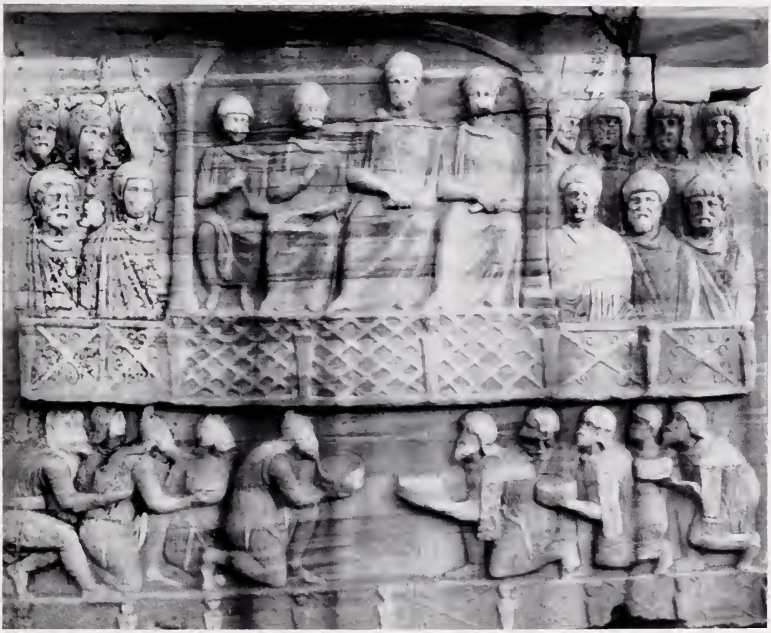


2. Entstehung einer Sphinx. Schulstück. Spz.

3. Babylonischer Schlangengreif.

König Assurbanipal auf der Jagd. Assyrisches Relief.

1. Relief vom Konstantinbogen in Rom.



2. Kaiser Theodosius auf der Empore des Zirkus.
Unten huldigende Gesandte. 390 n. Chr.

1. Von der Antoninsäule in Rom.

2. Aus dem Tempel von Angkor Wat (Alt-Kambodscha).

1. Würger im Baume. MR.

2. Ente im Papyricht. NR.

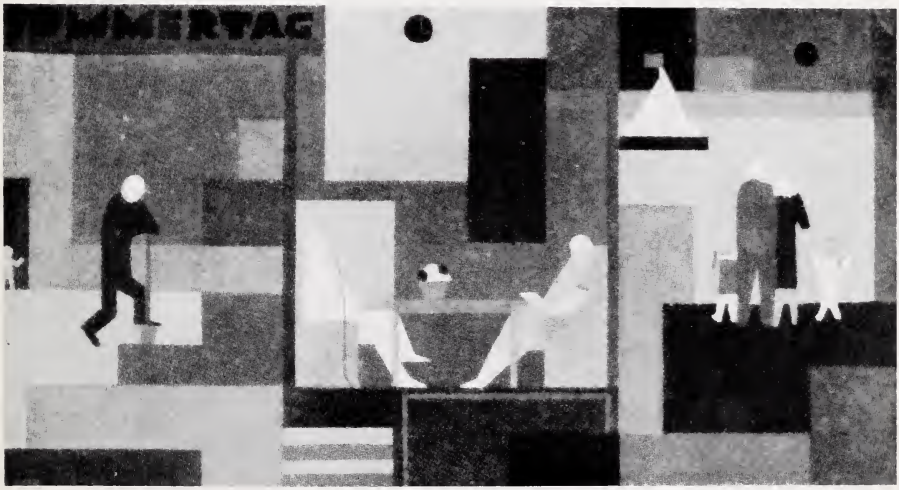
3. Japanische Zeichnungen.

1. „Das verwundete Mädchen". Von Magri.

2. „Der Viehhändler". Von Chagall.

1. „Kauernde". Von Derain.

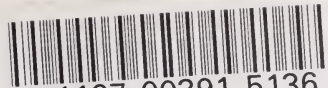
2. Auferweckung des Lazarus. In Ravenna, Nationalmuseum.



3. „Sommertag". Von Nerlinger.

Brig 62-1c
Gno. H109

3 1197 00391 5136



DATE DUE

NOV 9 1979			
NOV 7 [illegible]			
JAN 0 2 2002			
DEC 0 6 [illegible]			

DEMCO 38-297